ISSN 2226-3209 (Print),
ISSN 2409-0506 (Online)

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

MINISTRY OF CULTURE OF UKRAINE
NATIONAL ACADEMY OF MANAGERIAL STAFF OF CULTURE AND ARTS

ВІСНИК

НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

NATIONAL ACADEMY OF MANAGERIAL STAFF OF CULTURE AND ARTS HERALD

Щоквартальний науковий журнал
Quarterly Journal

4’2016

Київ – 2016

УДК 050:(008+7)

Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :
наук. журнал. – К. : Міленіум, 2016. – № 4. – 154 с.

У щоквартальнику Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв висвітлюються актуальні питання мистецтвознавства та культурології.

Видання розраховане на науковців, викладачів, аспірантів, студентів, усіх, хто прагне отримати ґрунтовні знання теоретичного і прикладного характеру.

Редакційна колегія

Шульгіна В.Д., д.мист., професор (*головний редактор*); ***Литвин С.Х.,*** д.і.н., професор (*заст. головного редактора*); ***Вільчинська І.Ю.,*** д.політ.н., професор *(відповідальний секретар);* ***Більченко Є.В.,*** д.культ., доцент; ***Бітаєв В.А.,*** д.філос.н., професор, член-кор. НАМ України; ***Богуцький Ю.П.,*** д.філос., професор, академік НАМ України; ***Волков С.М.,*** д.культ., професор; ***Герчанівська П.Е.,*** д.культ., професор; ***Езкуерро А.***, д.філос. (Іспанія); ***Жукова Н.А.,*** д.культ., доцент; ***Каппелліні В.,*** д.філос., професор (Італія); ***Каталінік В.,*** д. філос. (Хорватія); ***Кайл К.,*** д.філос. (Німеччина); ***Кияновська Л.О.,*** д.мист., професор; ***Кнаут М.,*** д.філос., професор (Німеччина); ***Личковах В.А.,*** д.філос.наук, професор; ***Льоос Х.,*** д.філос., професор (Німеччина); ***Пастерняк В.,*** д. габілітований, професор (Польща); ***Петрова І.В.,*** д.культ., професор; ***Ростіролла Д.,*** д.філос. (Італія); ***Рощенко О.Г.,*** д.мист., професор; ***Самойленко О.І.,*** д.мист., професор; ***Сапенько Р.,*** д-р габілітований., професор (Польща); ***Станіславська К.І.,*** д.мист., професор; ***Тахіаос Антоніос Еміліос Н.,*** д.і.н., професор, член-кор. Афінської академії наук з літератури та мистецтва (Греція); **Хемслі Д.,** д.філос. (Великобританія); ***Чернець В.Г.,*** д.філос., професор; ***Шванднер Г.,*** д.філос., професор (Німеччина); ***Штанке Г.,*** д.філос., професор (Німеччина).

Статті, подані до редакції журналу, рецензуються членами редакційної колегії

Затверджено:
Наказом Міністерства освіти і науки України від 07.10.2015, № 1021
як фахове видання з ***культурології*** *та* ***мистецтвознавства***
Відповідно до наказу Міністерства освіти і науки України від 06.11.2015 р. № 1151
є фаховим виданням зі спеціальностей: *культурологія; аудіовізуальне мистецтво та виробництво; образотворче мистецтво; декоративне мистецтво, реставрація; хореографія; музичне мистецтво; сценічне мистецтво*

Науковий журнал "Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв" індексується в міжнародних наукометричних базах даних: Web of Science (Emerging Sources Citation Index); EBSCO; International Impact Factor Services; Research Bible; Science Index (РІНЦ); Open Academic Journals Index; CiteFactor; Polish Scholarly Bibliography; Google Scholar; BASE; InnoSpace; Scientific Indexing Services; Journals Impact Factor; InfoBase Index; Directory of Open Access Scholarly Resources

Рекомендовано до друку Вченою радою
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(протокол № 5 від 29 листопада 2016 р.)

За точність викладених фактів та коректність цитування відповідальність несе автор

Свідоцтво КВ № 19938-9738ПР від 17.05.2013 р.

© Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2016

© Видавництво "Міленіум", 2016

Культурологія

UDC 008:159.9.01

Dr. Ewa Danuta Bialek©
Institute of Psychosynthesis (Warsaw, Poland)

PSYCHOSYNTHESIS AS A WAY TO PLANETARY CONSCIOUSNESS

Years ago Roger Penrose noticed that consciousness is a part of the Universe, so every physical theory which does not contain consciousness as one of the elements, may not call itself a true image of the world.

Almost 60 years ago, at a conference in Chicago, "Education in a democratic society" a postulate was articulated, which stated a need of supporting human spiritual needs and a necessity of a planetary vision and a place of a human being in the Universe. It is essential for a human to discover his own spiritual source to be able to find himself and his place in the world, so he continuously searches for an integration within an education. The true education is a science of a synthesis of all the human parts and his connection with an environment, creating a real relation with a spirit and matter, the individual parts and the wholeness. In psychosynthesis every human realizes his own synthesis, bringing each part together, connecting himself with his family, a society and the world. Psychosynthetic work is a process of rising the consciousness to a higher level (Higher Self, new consciousness, transpersonal reality), expressing his true nature. It is comparable with the theory of cosmogenesis as well as energetic conception of a human and the world introduced by quantum physics, similarly to ancient and traditional systems of healing.

At the same time, psychosynthesis as a system way of achieving inner energy (psychoenergetic practice) becomes a basic methodology, but also a way of a human life, the same way "coming back home" to the universal values (the source of identity, the source of everything), an individual "life plan", leading to "hidden order" (mentioned by David Bohm), the absolute order, "physical emptiness" (mentioned by Gienadij Szipow) as a basis for everything that exists, as a source of creation of everything.

The year 2012 may become an extraordinary breakthrough year for the mankind, as long as people will be able to choose to live in a spirit of cooperation, in the direction of a birth of a planetary consciousness.

It is known that there are different levels of consciousness that a person has, from a self-consciousness to a consciousness of oneness of everything. It is a path from a single center of consciousness, an integration of all parts of self, to reaching Higher Self – being a part of Self, that is included in a collective consciousness. Our longstanding crises are pushing us to shift to a new level of awareness and a new global culture. Now at a moment when a critical turning point may happen and when the new ways can replace the old ways, these driving forces are dissolving centuries of fear, aggression and disagreement, and leading the mankind to peace, cooperation, co-creation and collective creativity.

Key words: psycho-synthesis, planetary consciousness, a man, world.

Synthesis is a way to solve the problems of a man and the world[1]. Preeminent individuals, the forerunners of new science and education, of the twentieth century, and especially of the beginning of the twenty first century, have had an intuitional need for search and creation of natural connection between an everyday life and a world of quantum physics, especially in regards to human consciousness. This deep view on nature and a role of consciousness leads to a philosophical understanding of everyday life and a fuller picture of the universe, which holds a human being as an integral part. Thanks to them, for the purpose of achieving a balanced development of both environment and human, it becomes clear and obvious that an influence of a state of mind and calmness of heart becomes a main subject of research and a key area, not only of ecological actions, but also educational, and more importantly a scientific research.

Roberto Assagioli [1], a founder of "psychology with a soul" – psychosynthesis [2], in the mid sixties of the twentieth century, wrote: "human being is not isolated in the world, but rather included in a web of individual and social connections, not only with other people but also within a wholeness of a flowing and happening life. Therefore every goal, every individual way of thinking should be in harmony with universal goal of life".

Mainly because of this notion, psychosynthesis deals with education (health promotion and prevention, stress and emotions' handling, in a direction of an integral human development), analysis as well as a synthesis but also when a need arises, a therapy.

Assagioli put pressure on a human body, as an ecosystem of a particular importance, or maybe even the highest importance in defining human relations with other ecosystems of the Universe.

Barbara Brennan [3] calls upon us, as human beings, in these words…"ecological crisis is not inviting us to save this "external" planet… it is inviting us as a part of the planet itself, to awake and see true nature."

The urgency of a current situation in the world requires all philosophy and psychology to be included in the synthesis – in "a big transformation" of consciousness – in a direction of basic connections and finding of unity with nature.

© Ewa Danuta Bialek, 2016

Science and especially physics teaches that in the world of happenings every element is connected and interdependent, and that an event or an individual part exists only in a reference to the whole.

This kind of thinking requires “digging deep into”primary consciousness of a community, which is living in people from a beginning of their existence, but it is “buried” by science and educational systems, which increases alienation and isolation of a human being from others and the nature.

In psychosynthesis a human realizes his own synthesis to become “homo faber” of his own self. A motto of psychosynthesis is “know yourself, master yourself and transform yourself.”

Assagioli underlined that psychospiritual path is a preparation and an enhancement of a personality in order to be able to connect with a Higher Self (neutral term in psychosynthesis, which describes Higher Consciousness; in religions – it is a description of God), but also to become an instrument of an act for the good in the world and for the world.

In the same words, however called synthesis is a way and evolutional direction of a human and world development, and growth is natural consequences of life and realization of self as a human being and a member of a community and the world. Integration of experiences of generations and fusing discoveries, and insights in the nature of a human and the world becomes a regard for an input of every individual, and respecting one’s presence in the wholeness.

The above reflections make it necessary to create a new order for union, starting from an individual person and supporting one’s development and health, through bringing up at all levels of education including a class room and family. Social and health systems, communities, socialites and the whole nation should be seen as one organism, searching for interconnections, interactions, co-participation (instead of controlling), creativity – new ways of cognition, learning, teaching or taking care in health and sickness.

Assagioli, underlined a huge role of education as the global way to heal the world. Education or rather reeducation of self (of mind, heart, imagination, intuition, moral imperatives, will), independent from age, was supposed to became a source of a renewable energy for the whole Planet. In the same sense, a psychoenergetic nature of a human being becomes a part of electromagnetic fields of nature [4].

Science, from time to time, reaches boundaries that it did not exceed for decades, reaching out for an answer to more and more fundamental questions, asking about a human existence and creation of the world, and again, it has to reorganize or find new research tools to be still credible. Currently, such a challenge for science is confrontation of a quantum or a spiritual nature of a human being and the world. In the world of total threats, there is a necessity for a moral regeneration and survival of humans and preserving the Planet.

In his systems philosophy, based on a general systems theory displaying an evolution of a human being and the world, Ervin Laszlo [5; 6] states that nonlinear systems, in which he also includes a human, are open spaces so they can extend their complexity and organization, therefore becoming more energetic. They are usually a borderline of chaos, creating continuing order, which he called higher order. Laszlo explains that current problems of the mankind, both of individuals and groups (including environmental) are derived from inner limitations, or even atrophy of imaginations and visions of social systems [7].

Astrophysicist, Eric Chaisson, basing on his theory of cosmic evolution, thinks that the mankind goes through successive eras from Energy Era, Matter Era to Era of Life [8], in a direction of chaos ordering.

In the opinion of the next scientist – biologist, Bruce Lipton, there are already many specialists in this area of science, who consider every space of biological regulation as being influenced by invisible electromagnetic field. Following this logic, it is a spiritual nature and not biology that governs molecules.

Jonas Salk, also a biologist, believes that there is a biological need in every human being to get to know oneself and others, because otherwise we become separated from others, which could be a cause of many kinds of diseases (including diseases of sense, which include a depression and tumors) on an individual and a group level. In this light, it is essential to climb up in a direction of a higher understanding of self and the world, it is essential to make successive changes and choices, bringing forward more of a balance between an outer environment and an inner self. R. Assagioli had a similar opinion. He considered the priority to be both an exploration of depths of unconsciousness and peaks of superconsciousness (higher unconsciousness) and being consciousness of a true nature (Higher Self). A human through connection with Higher Self may obtain space called a “vertical” sphere of “higher needs”, connected with meta-needs, universal and the highest values and uniting consciousness. This connection leads to a relation with Only Reality, Universal Self, and this represents Transpersonal Will.

When developing as individuals, we are achieving higher and newer goals, broadening our potential by new capabilities that we start to express in the world, not only by realizing our own needs but also by dedicating ourselves to others [8, p.51-52]. Thanks to this, we start to understand the evolution not only in the individual sense but also in the global, cosmic sense and the laws which govern it, which becomes our responsibility for the world’s state. In this way, the mind of a human starts to function as a system not only managing self, but also wholeness of being.

Therefore the essential goal of a human as a fully mature individual, becomes broadening of consciousness for the next actions, achieving more of a harmony (an internal balance) and supporting one’s health and at the same time influencing the nearest surroundings. Ethical values and actions become a priority of a human activity, “dignifying oneself”, building a more satisfying and better life for oneself and others.

The destiny of a human being, in the opinion of Teilhard de Chardin, is getting to the consciousness, which he called noosphere, the reality of reflective thoughts, which then leads to "mega synthesis", reaching the higher consciousness, that he called "Omega Point of clear energy of consciousness."

The humankind is in the cosmic process of evolution, having both a body and mind, which is manifested and which is invisible. Life is a matrix on which unifying is happening, and contrasting at the same time, with separation (dissociation) and all the diseases of humankind [9]. This process starts from ego level in a direction to Higher Self, which is "the deepest centre of consciousness", from which Omega Point comes out. Therefore, humankind through individuals rises to the higher level of understanding, in a direction of the cosmic consciousness for finding the real self and becoming closer to the Universal Mind.

In this way, a process of convergence happens, through unifying, integration of self (psycho-synthesis by Assagioli). The mind (self) cannot become without an inner (individual) and an outer (collective) synthesis.

It is worth mentioning here another scientist, this time a polish one. Włodzimierz Sedlak saw a human being as a "manifestation of life, who is a planetary fact" [10], as a part of the earth evolution on macrocosmic scale. Thereby one's birthday is included in rhythms of the universe, written as a bio-information in one's genes and cells, and from them one's body is developed – meaning: a matter. It reminds a creation of Space and an expending of the Universe, its fractal structures – similarly to building a human body and extending brain structures. Collective consciousness develops in a process of the evolution of human species. The essence of life seems to have its roots in the electronic quantum processes, which are tightly conjugated with a biochemical metabolism of a human organism, and psychoenergetics plays there a role, as articulated by Assagioli, and it is both individual and collective. Following Sedlak, Joanna Wyleżałek studied the search for the essence of life [11]. In the author's opinion, the measure of essence of life is a level of an individual consciousness, and as a consequence a mankind and development possibilities are created by psychosynthetic work done on its development.

According to Andrzej Brodziak [12] "speaking to the heart" through sending information in 14 Hz of frequency, seems to be the best cure for problems of the world, starting from individual problems. It leads to the development of higher emotionality on the way from a heart to brain and evolutional development of the humankind, rising up one's vibrations (psychoenergetics) and enabling the connection with the Absolute Consciousness, the Absolute, what all the religions of the world are leading to.

The energetic centre of the heart (which frequency by Institute of HeartMath in California is 60 times stronger than the brain's) is as a magnet keeping a human being in a connection with a Macrocosmos. According to Max Plancka a size of light's quantum is inversely proportional to a length of a wave, therefore the bigger is a radiation the closer we get to the source. If there is an increase in consciousness (the psychoenergetics of a human increases), then rising of a human to the higher nature (Higher Self) may realize itself in an electromagnetic consciousness, because the consciousness is the light. This is in accordance with what is displayed in psychosynthesis: it is a similar process to the one of photosynthesis in plants, where the growth of self-consciousness and collective consciousness, is an illumination of the way that one takes.

Taking in consideration the work of Fritjof Capra [13] and a conception of an electromagnetic field and photons, which are also the displays of these fields, a quantum field could be described as a set of influences, both molecules and quanta, present or disappearing in all the space. Using a language of psychosynthesis, which defines a human being as a set of physical, mental and spiritual energies, the shift in a human thinking, leading to an increase in consciousness may be displayed as a transformation on all its levels of existence.

As reported by Wyleżałek [11], if consciousness developed evolutionally, then these characteristics are determined by a single psychoenergetic level – so they are recorded in every cell of a body, also in genes. When we are synchronized with an individual cell information (also through psychosynthesis: integrating personality via the personal centre), we transfer information from Higher Self through thinking processes directly to the physical body, similarly as we are able to rise our awareness, through transcendency, to the higher levels, leading to more growth.

In the Vedas it is written that a human being is able to go through an evolution of a single entity. Recent research in astrophysics says that a cosmic radiation influences process of photons, and these are a bridge between a subtle matter (a mind) and a dense matter. Therefore the subtle processes (sub-cellular and cellular) are happening on both sides (in a human and the Universe) are influencing each other and this converts to the complementary nature of effects of electrons, quantum or waves in all biological setups, so in a human life and transformation of these processes into physical and biochemical structure of a living organism. Sedlak [14] named this quantum-mechanical inverse conjugate. Similarly, in Wyleżałek's opinion an interdependence between psychoenergetics and biochemistry, which are the measure of a mankind development becomes bioelectronic in its structure.

In a living organism the main role played by the flow of electrons on deep levels, giving out and absorbing energy, the change of electromagnetic fields and spreading out of waves. This level, due to Wyleżałek, is regulated in the psychoenergetic / psychosynthetic process, hence human, thanks to his free will, has an ability to steer these processes. When observing the evolution of a human being through a lens of cosmo-physical processes – this transformation also includes chemical, electric and magnetic processes. They are required to be organized (harmonizing, an integration of personality into psychosynthesis), since they are often unconscious or consciously disturbed (so called aberrance).

The current genetics and molecular biology researches prove that information regarding the essence of human identity is written in 3 % of DNA, containing active functional genes producing proteins, in turn the rest of the code functions as programs, acquired in an individual live, influencing a way of thinking and a behavior of a human being.

In the same way, the quantum physics, molecular biology, genetics and biochemistry have common spaces to accommodate. Through the psychoenergetic work, one may get to a physical void, where only information exists, to rise an individual awareness to be able to direct physical processes.

The psycho-energetic work leads to the increase of the state of consciousness of an individual (so called “new consciousness”), so the return to the universal values, the source of identity, an individual pattern, or a blueprint.

In consequence of increase of consciousness, there is a change of biochemical processes, their balancing, so these processes are inversely conjugate with electronic processes. Thanks to an individual psycho-energetic work (harmonization of a personality), the higher structuring of personality inherited through electro-biochemical processes happens – displayed by individual level of consciousness (energetic aspect) and a created genotype – specific individual structure of DNA (biochemical aspect). This kind of conscious work enables reaching to the above mention 3 % of DNA, containing active functional genes and transforming its chain. In the same sense, the psycho-energetic work creates a bridge between human biochemistry and a bioelectronics, giving a beginning of a new stage of the evolutional development of a human being. Change of the way of thinking (positive thinking) influences a quality of biochemical processes and functioning of specific structures. These processes will influence chemical changes in an organism, including the DNA transformation, so acting in the inverse conjugation.

As it was mentioned above, there are codes written in 97% of DNA structure and determinating the schemas of thinking and beliefs, which block reaching the source of an identity. Therefore, it is necessary to cleanse oneself from these codes, which can be done, among other things, through the psychoenergetic work. Since DNA structure is conditioned by the individual psychoenergetic level (level of consciousness), then its transformation becomes individual’s work on rising the vibrations, above one’s human nature, conditioned psychoenergetic processes, for the shift in perceiving oneself and surrounding reality into the positive direction, for the good of self and others. In other words, it is not the DNA structure that influences people’s behavior, but bioenergetic information as a measure of individual consciousness.

It is a human right, but also his responsibility, to choose one’s own path leading to what one wants to realize in life. If the right choice is made, the good choice, then this choice will become also the future of the Planet. Everyone has one’s own will, which can be used against oneself or for the good of the mankind and the Universe. Through ignorance and neglect, and not only in one’s own life but, in both education and science we, as humanity, may lead to another disaster of self and the world.

Meanwhile, only through changing oneself, many visions of “a better world” will come true, leading the mankind to a higher level of the evolution and the planetary civilization.

Notes

[1] Presentation delivered in Rome (Italy) at the International Conference "Psychosynthesis in the World" on 19-21 June 2012.ю

References

1. R. Assagioli, Psychosynthesis, London, 1993
2. J. Hardy, Psychology with a Soul. Psychosynthesis in Evolutionary Context, Arkana, 1987
3. B. Brennan [w]: J. Macy, World as Lover, World as Self, Parallax, Berkley, 1991, s.4
4. R. Assagioli R., The New Dimensions of Psychology: The Third and Fourth Forces in: Psychoenergetics, Vol. 2, no 1, Spring, 4-5, 1974.
5. E. Laszlo, The systems view of the World, New York, Hampton Press 1996.
6. E. Laszlo, Evolution: The grand synthesis, New Science Library, 1987.
7. E. Laszlo, Inner limits of mankind, One World, 1989.
8. E. Chaisson, The Life Era: Cosmic selection and conscious evolution, W.W. Norton Company, 1987, s.167
9. P. Teilhard de Chardin, Man's Place in Nature. New York: Harper & Row, 1973.
10. M. Iłowiecki, Z tamtej strony lustra, Wydawnictwo Alfa, Warszawa, 1987 s. 59.
11. J. Wyleżałek, Świadomość Nowej epoki. Psychosynteza – psychoenergetyczna perspektywa rozwoju człowieka, kwartalnik ALBO, albo. Problemy psychologii i kultury, Warszawa 2004
12. A. Brodziak, Luka szczęścia. Kompletowanie sensu, Katowice 1999
13. F. Capra, The Web of Life. HarperCollins Publishers, London, 1996
14. Wł. Sedlak, Teologia światła, czyli sięganie nieskończoności, „Wyd. Continuo”, Radom 1997.

Стаття надійшла до редакції 12.07.2016 р.

UDC 342.228

Bilets'ka Oksana
Ph.D. of Culture Studies,
associated processor,associated professor
of the Foreign Philology Department,
Kyiv National University of Culture and Arts
bel_o@ukr.net

CULTURE AND COMMUNICATION

The aim of the article. The focus of cultural studies on language and cultural identity has a decisive influence on the formation of identity and its coexistence in the environment. In its turn, the culture can be studied as a system of values that are formed during communication in which language as cultural sign system is used as a means of communication. The **methodology** of the work is to use such techniques of the research as the study, analysis and synthesis in order to reveal the assumption about the similarity of languages to a closed-looped system. The research tries to prove that languages are what we might call the first science, which mankind have been studying. During a certain period of time people accumulate a huge stock of knowledge through communication, learn about the dynamics of the ecosystems, in which they coexist with local plants and animals. **Scientific novelty** of the research is to expand the relationship between the notions "culture" – "language" – "communication" as a form of consciousness that reflects a person's world, being the form of the human material and spiritual culture realization. **Conclusion.** Languages always realize through individuals "tied" to a particular area, the language and the territory being connected. Native speakers also always depend on the cultural context. As for example, different languages may include grammatical information about social status of the person.

Keywords: culture, language, communication, symbolism, universality, lexical structure, semantics, pragmatics.

Білецька Оксана Олександрівна, *кандидат культурології, доцент, доцент кафедри іноземної філології Київського національного університету культури і мистецтв*

Культура і комунікація

Мета роботи – проаналізувати взаємозв'язок культури і комунікації, позаяк культурна орієнтація на мову та ідентичність вирішально впливає на формування особистості та її існування в навколишньому середовищі. У свою чергу, культуру можна вивчати як систему значень, що виникають під час комунікації, в якій мова як знакова система культури використовується як засіб передачі повідомлень. **Методологія** дослідження полягає у використанні таких методів дослідження, як аналіз та узагальнення, зокрема для розкриття припущення про схожість мов на замкнуту систему; доведення, що мови є те, що ми могли б назвати першою наукою, яку людство вивчає в своєму житті. Протягом певного періоду часу носії мов через спілкування накопичують великий багаж знань, дізнаються про динаміку екосистем, в яких вони співіснують поряд із рослинами і тваринами. **Наукова новизна** полягає у розширенні уявлень про взаємозв'язок феноменів «культура» – «мова» – «комунікація» як форм свідомості, що відображають світогляд людини і є формами втілення матеріальної і духовної культури народу. **Висновки.** Мови завжди уособлюються через особистості, які «прив'язані» до певної місцевості, мови і територія існування яких пов'язані між собою. Носії мови також завжди залежать від культурного контексту.

Ключові слова: культура, мова, комунікація, символізм, універсальність, лексичний склад, семантика, прагматика.

Белецкая Оксана Александрова, *кандидат культурологии, доцент, доцент кафедры иностранной филологии Киевского национального университета культуры и искусств*

Культура и коммуникация

Цель работы – исследование взаимосвязи культуры и коммуникации. Культурная ориентация на язык и идентичность оказывает решающее влияние на формирование личности и ее сосуществование в окружающей среде. В свою очередь, культуру можно изучать как систему значений, возникающих во время коммуникации, в которой речь, будучи знаковой системой культуры, используется как средство передачи сообщений. **Методология** исследования заключается в использовании таких методов исследования, как анализ и обобщение, в частности с целью раскрытия предположения о сходстве языков с замкнутой системой, утверждения о том, что языки представляют собой то, что мы могли бы назвать первой наукой, которую человечество постигает в своей жизни. В течение определенного периода времени носители языков через общение накапливают огромный багаж знаний, познают динамку экосистем, в которых они сосуществуют вместе с растениями и животными. **Научная новизна** работы заключается в расширении представлений о взаимосвязи феноменов «культура» – «язык» – «коммуникация» как форм сознания, которые отражают мировоззрение человека и являются формами воплощения материальной и духовной культуры народа. **Выводы.** Языки всегда реализуют себя через личности, которые «привязаны» к определенной местности, языки и территории существование которых связаны между собой. Носители языка также всегда зависят от культурного контекста.

Ключевые слова: культура, язык, коммуникация, символизм, универсальность, лексический состав, семантика, прагматика.

The actuality of the article. The evolution of human cultures is associated with the evolution of the ability for verbal language in humans. Human cultures are constructed from an understanding of shared intentionality, and language facilitates the creation of shared intentionality. Humans are intentional agents, having the ability to infer intentions in others, and language aids in our ability to communicate intentions, and our beliefs about the intentions of others, to each other quickly and efficiently. These abilities come together to help humans to form human cultures.

© Bilets'ka O., 2016

The aim of the article is to examine human cultures that have unique meaning and informational systems, being communicated across generations, to reveal that it is impossible to consider and understand human cultures without acknowledging the contribution that language makes to it.

The subject of the article is that human cultures exist precisely because of the ability to have language. Language helps us to create large social networks, larger than those found in nonhuman primates; to navigate those social networks quickly and efficiently; and to solve complex social coordination problems when they occur. Language is an incredibly important ability that allows us to do all of these tasks and activities. With the advent of language in humans, we are able to create meaning about the world around us in terms of symbols.

A country's flag, for instance, is a typically powerful symbol with the meaning, as the Bible or Koran. These cultural meanings are facilitated by language [4].

For this reason, language is a universal psychological ability in humans. All individuals have the capacity to develop language, and the vast majority of people all over the world indeed do so, with the exception of a very few individuals who are raised from childhood virtually in the total absence of other humans. All humans have an innate ability to acquire language, and although the exact mechanisms are not well understood, language acquisition does occur in all individuals.

All human societies have language, and language forms the basis for the creation and maintenance of human cultures. Now it is true that there are great differences among cultures in the type and use of language; some cultures, for example, have only an oral culture with no writing; many others is heavily dependent on written language. Regardless of these great differences, however, language is universal to all humans.

At the same time, while the ability to have language is universal to humans, each culture creates its own unique language. And in fact, language differences reflect important differences between cultures, and they also help to reinforce culture.

The Sapir-Whorf hypothesis, also referred to as linguistic relativity, suggests that speakers of different languages think differently, and that they do so because of the differences in their languages. Because different cultures typically have different languages, the Sapir-Whorf hypothesis is especially important for understanding cultural differences (and similarities) in thought and behaviour as a function of language [5].

The Sapir-Whorf hypothesis is important to verify, because if correct, it suggests that people of different cultures think differently, just by the very nature, structure, and function of their language. Their thought processes, their associations, their ways of interpreting the world – even the same events we perceive – may be different because they speak a different language and this language has helped shape their thought patterns. This hypothesis also suggests that people who speak more than one language may actually have different thought patterns when speaking different languages [4; 5].

Many studies have examined language–cognition issues since Edward Sapir and Benjamin Whorf first proposed their hypothesis in the 1950s. In one of the earliest language studies, Carroll and Casagrande [1] compared Navajo and English speakers. They examined the relationship between the system of shape classification in the Navajo language and the amount of attention children pay to shape when classifying objects. Similar to the Japanese language described earlier in this chapter, the Navajo language has the interesting grammatical feature that certain verbs of handling (for example, "to pick up," "to drop") require special linguistic forms depending on what kind of object is being handled. A total of 11 such linguistic forms describe different shapes – round spherical objects, round thin objects, long flexible things, and so forth. Noting how much more complex this linguistic feature is in Navajo than in English, Carroll and Casagrande suggested that such linguistic features might play a role in influencing cognitive processes [1].

At the same time, findings from other studies challenged the Sapir-Whorf hypothesis. For instance, Berlin and Kay [4] tested the claim that the continuous gradation of colour, which exists in nature is represented in language by a series of discrete categories.… There is nothing inherent, either in the spectrum or the human perception of it, which would compel its division in this way. The specific method of division is part of the structure of English. To test this claim, Berlin and Kay studied the distribution of colour terms in 20 languages. They asked international university students in the United States to list the "basic" colour terms in each of their native languages. They then asked these foreign students to identify from an array of glass colour chips the most typical or best examples of a basic colour term the researchers specified. Berlin and Kay found a limited number of basic colour terms in any language. They also found that the colour chips chosen as best examples of these basic terms tended to fall in clusters they termed focal points. In languages that had a basic term for bluish colours, the best example of the colour was found to be the same "focal blue" for speakers of all the languages. These findings suggested that people in different cultures perceive colours in much the same way despite radical differences in their languages [3; 4].

Berlin and Kay's findings were later confirmed by a series of experiments conducted by Rosch. In her experiments, Rosch [7] set out to test just how culturally universal these focal points were. She compared two languages that differ markedly in the number of basic colour terms: English, with multiple colour terms, and Dani, which has only two colour terms. Dani is the language spoken by a Stone Age tribe living in the highlands of Irian Jaya, Indonesian New Guinea.

One colour term, mili, was found to include both "dark" and "cold" colours (for example, black, green, and blue), while the second colour term, mola, included both "light" and "warm" colours (for example, white, red, and yellow). Rosch also explored the relationship between language and memory. She argued that if the Whorfian position were correct, Dani's lack of a rich colour lexicon would inhibit Dani speakers' ability to discriminate and

remember colours. As it happened, Dani speakers did not confuse colour categories any more than did speakers of English. Nor did Dani speakers perform differently from English speakers on memory tasks [3].

Berlin and Kay also examined 78 languages and found that 11 basic colour terms form a universal hierarchy. Some languages, such as English and German, use all 11 terms; others, such as Dani (New Guinea), use as few as two.

Other studies have challenged the Sapir-Whorf hypothesis and the idea of linguistic relativity .In a review concerning the Sapir-Whorf hypothesis, Pinker [6] concluded that many of the earlier studies claiming linguistic relativity were severely flawed. He then pointed to the fact that we can think without words and language, suggesting that language does not necessarily determine our thoughts. He cited evidence of deaf children, who clearly think while lacking a language, but soon invent one; of isolated adults who grew up without language but still could engage in abstract thinking; how babies, who have no words, can still do very simple forms of arithmetic; and how thought is not just made up of words and language, but is also visual and nonverbal.

Perhaps the best way to make sense of this area of study comes from an analysis of the basic Sapir-Whorf hypothesis, published by Fishman years ago. Many studies of the Sapir-Whorf hypothesis read as if it were only one hypothesis; actually, there are several different Sapir-Whorf hypotheses. Fishman published a comprehensive breakdown of the most important ways the Sapir-Whorf hypothesis has been discussed. In his description, these different approaches are ordered in increasing levels of complexity.

Two factors determine the level at which a given version of the hypothesis might fall. The first factor relates to the particular aspect of language that is of interest – for example, the lexicon or the grammar. The second factor relates to the cognitive behaviour of the speakers of a given language – for example, cultural themes or non-linguistic data such as a decision-making task. Of the four levels, Level 1 is the least complex; Level 4 is the most complex. Levels 3 and 4 are actually closer to Whorf's original ideas in that they concern the grammar or syntax of language as opposed to its lexicon.

Scientific novelty. In order to examine the relationship between culture and language, it is useful first to identify the basic structure and features of language. There are five critical features of all languages:

1. The lexicon, or vocabulary, refers to the words contained in a language.

2. The syntax and grammar of a language refer to the system of rules governing word forms and how words should be strung together to form meaningful utterances.

3. Phonology refers to the system of rules governing how words should sound (pronunciation) in a given language.

4. Semantics refers to what words mean.

5. Pragmatics refers to the system of rules governing how language is used and understood in given social contexts.

There are two other useful concepts to understand the structure of language. Phonemes are the smallest and most basic units of sound in a language, and every culture creates its own set of phonemes that are required to vocalize words. Phonemes form the base of a language hierarchy in which language gains in complexity as sounds gain meaning, which in turn produces words, which are strung together in phrases and, finally, sentences. The inability to distinguish phonemes is often the basis of ethnic/cultural humour, and can be used to make judgments of ethnic/cultural identity, and or in-group versus out-group.

Morphemes are the smallest and most basic units of meaning in a language. Each culture has its own set of morphemes in its language.

All humans have the universal ability to acquire language. Although the precise mechanisms by which language acquisition occurs are still unknown, it appears that all human infants are born with the ability to make the same range of sounds.

Thus, human infants produce the same range of phonemes across cultures. Through interactions with others, infants' sound production is then shaped and reinforced so that certain sounds are encouraged while certain other sounds are discouraged.

These elemental sounds become associated with meanings (morphemes), and gradually are combined into words (lexicons) and sentences. In fact, the ability to create almost an infinite number of meaningful expressions from a finite set of elemental sounds is one of the characteristics that differentiates humans from non-human animals [2].

Culture, therefore, influences language acquisition from a very early stage, helping to shape the phonemes and morphemes of a language and the creation of words. Culture provides the rules by which words are said (phonology), and strung together to form meaningful statements (syntax and grammar). Culture also provides the rules by which meaning is derived from words and statements (semantics), and the rules by which language is used in different social contexts (pragmatics). The influence of culture on language, therefore, is pervasive. Through the use of language, an individual is transformed into an agent of the culture. The feelings, associations, connotations, and nuances of language both influence and are influenced by the culture. Over time, an individual embodies the very essence of culture via language, and in using the language, he or she reinforces that language's concepts of culture.

And llanguages differ in many ways across cultures. This complex system of self-other referents occurs in many other languages as well and reflects important cultural differences. In different cultures, language, mannerisms, and other aspects of behaviour must be modified according to the relationship and context under which the communication is occurring. The most important dimensions along which behaviour and language are

differentiated are often status and group orientation. All aspects of behaviour differ depending on whether one person is higher or lower in status than the other person in the conversation. Also, behaviour and language differ depending on whether the other person is a member of your in-group or not. Thus, the choice of appropriate self- and other-referents in these languages reflects important aspects of those cultures. For this reason, it is generally easy to identify the status relationship between individuals in how they use the self-other referent system.

Counting systems provide another example of how culture influences the structure of a language. In the Japanese language, for example, as in many languages, different words are used to denote different things being counted. For some reason, some cultures found it important to describe their physical world differently when counting objects in that world.

Many languages base their number system on a base 10 system, with unique words for the numbers one through ten. Eleven is often counted 10-1, twelve is 10-2, twenty is 2-10, etc. In English, however, numbers 1 through 19 are unique, and an additive system similar to other languages starts at 20 [4].

When considering cultural differences in lexicons, one cannot help but notice that different cultures have words for things that do not exist in some languages. These are very interesting, especially if we understand language as a system, created by cultures to slice up and partition their environments. If a word exists in a language, therefore, that does not exist in others, then that concept was important enough in that culture to have justified having its own word to refer to it. Thus, it's not the concept that does or does not exist; it's that the word that represents the concept may or may not exist across cultures.

Culture affects not only the language lexicons, but also pragmatics – that is, the rules governing how language is used and understood in different social contexts. In many languages, for instance, it is common to drop first- and second-person pronouns (I/we and you) from sentences; this occurs more frequently in collectivistic cultures, and it is thought that meaning can be inferred from the context in such cultures much more than in individualistic cultures [3], which require very direct statements.

There are cultural variations in how people of different cultures speak to others depending on their relationship, as well as in how people of different cultures give apologies, give personal narratives, self-disclose, give compliments, and give criticism. Many of these cultural differences in pragmatics can be summarized in terms of communication style. Some languages are very direct others very indirect. Some languages are very succinct and precise; others very elaborate and extended. Some cultures are very contextual, that is, important meanings are conveyed in the context within which language occurs, or in the way in which it is delivered, relative to the actual content of the speech [4].

Consequently, some cultures are high-context cultures with high-context languages, whiles others are low-context. Some languages have specific forms for honorific speech, which are specific language forms that denote status differences among interactants, conferring higher status to others while at the same time acknowledging one's lower status when appropriate, and vice versa.

The relationship between language and thought processes is particularly important to the cross-cultural study of language because each culture is associated with a given language as a vehicle for its expression.

Conclusion. Language loops into the so-called real world. Humans are good observers, and one of the reasons to preserve endangered languages is that they represent what we might call the first science, and their speakers possess vast stores of knowledge, built up over time, about the dynamics of the ecosystems they inhabit along with the local plants and animals with which they share that ecosystem. Because languages are always embodied in individuals who are embedded in places, languages and landscapes are connected. Speakers are also always embedded in cultural contexts as different languages might include grammatical information about social status.

Cultural practices emerge and develop in particular settings, just as linguistic structures both support and are supported by cultural practices. Syntactic and grammatical differences between languages provide some evidence for the claim that language influences cognition. Perhaps stronger evidence will be found in future studies of how the pragmatic systems of different languages influence speakers' thought processes.

References

1. Anderesen J. T., Carter Ph. M. (2016). Languages in the world : how history, culture, and politics shape language. The Atrium: Southern Gate, Chichester, West Sussex [in English].

2. Carroll J. B., Casagrande, J. B. (1958). The function of language classifications in behavior. In E. E. Maccoby, T. M. Newcomb, E. L. Hartley (Eds.), Readings in social psychology, 18–31 [in English].

3. Fitch W. T., Hauser, M. D. (2004). Computational constraints of syntactic processing in a nonhuman primate. Science, 303, 377–380 [in English].

4. Matsumoto D., Juang L. (2013). Culture and Psychology. 5th Edition.
San Francisco State University, Belmont: Wadsworth Cengage Learning [in English].

5. Moore Jerry D. (2009). "Edward Sapir: Culture, Language, and the Individual" in Visions of Culture: an Introduction to Anthropological Theories and Theorists, Walnut Creek, California: Altamira [in English].

6. Pinker S. (1995). The language instinct: How the mind creates language. New York: HarperCollins [in English].

7. Rosch E. (1978). Principles of categorization. In E. Rosch & B. B. Lloyd (Eds.), Cognition and categorization. Hillsdale, NJ: Erlbaum, 28–48 [in English].

Стаття надійшла до редакції 07.09.2016 р.

УДК 930.85: 338.48

Божко Любов Дмитрівна
кандидат історичних наук, доцент,
доцент Харківської державної академії культури
bozhkolubov@rambler.ru

ВІРТУАЛЬНА КУЛЬТУРА В ЕПОХУ ПОСТМОДЕРНУ: ТУРИСТСЬКІ ПРАКТИКИ

Мета роботи. У соціокультурних практиках туризму повною мірою відображаються процеси, викликані постмодернізмом як культурою й особливим типом мислення та світосприйняття. Метою дослідження є окреслення трансформацій, які відбуваються з практиками туризму в сучасній постмодерній культурі під впливом мережевих технологій віртуального світу. **Методологія** дослідження ґрунтується на культурологічному підході із застосуванням історико-логічного методу. Зазначений методологічний підхід дає змогу розкрити та піддати аналізу віртуальні туристські практики як нову форму культурних відносин. **Наукова новизна** полягає у тому, що деякі нові туристські практики розглянуті як продукт постмодернізму, що виник в умовах широкого розповсюдження мережевих технологій і віртуальної реальності. **Висновки.** На сьогодні ще не відомо, які культурні ефекти втримує у собі віртуальний туризм і віртуальні туристичні спільноти, однак їх розвиток − закономірний процес. Їх поява зумовлена, з одного боку, наявністю системи комп'ютерних комунікацій, під впливом яких змінюється сприйняття світу, а з іншого − формуванням віртуальної культури, під впливом якої народжується новий тип туриста з особливими потребами і особливою поведінкою. Соціальні туристичні спільноти є цінним засобом для здійснення культурного обміну, особистісного та емоційного зростання і розширення зв'язків з іншими людьми. Крім того, такі онлайн-платформи надають простір для людей, які можуть брати участь у формуванні відносин у сферах, які відрізняються від простору комерційного туризму. Ці відносини формуються під впливом очікувань і цінностей осіб та створюють культурні реалії.

Ключові слова: віртуальна культура, постмодернізм, посттурист, віртуальна спільнота, віртуальний туризм, каучсерфінг.

Божко Любовь Дмитриевна, *кандидат исторических наук, доцент, доцент Харьковской государственной академии культуры*

Виртуальная культура в эпоху постмодерна: туристские практики

Цель работы. В социокультурных практиках туризма в полной мере отражаются процессы, вызванные постмодернизмом как культурой и особым типом мышления и мировосприятия. Целью исследования является определение трансформаций, которые происходят с практиками туризма в современной постмодернистской культуре под влиянием сетевых технологий виртуального мира. **Методология** исследования основывается на культурологическом подходе с применением историко-логического метода. Указанный методологический подход позволяет раскрыть и подвергнуть анализу виртуальные туристические практики как новую форму культурных отношений. **Научная новизна** работы заключается в том, что некоторые новые туристические практики рассмотрены как продукт постмодернизма, возникший в условиях широкого распространения сетевых технологий и виртуальной реальности. **Выводы.** Сегодня еще неизвестно, какие культурные эффекты несет в себе виртуальный туризм и виртуальные туристические сообщества, однако их развитие – закономерный процесс. Их появление обусловлено, с одной стороны, наличием системы компьютерных коммуникаций, под влиянием которых изменяется восприятие мира, а с другой – формированием виртуальной культуры, под влиянием которой рождается новый тип туриста с особыми потребностями и особым поведением. Социальные туристические сообщества является ценным средством для осуществления культурного обмена, личностного и эмоционального роста и увеличения количества связей с другими людьми. Кроме того, такие онлайн-платформы предоставляют пространство для людей, которые могут участвовать в формировании отношений в сферах, отличных от пространства коммерческого туризма. Эти отношения формируются под влиянием ожиданий и ценностей лиц и создают культурные реалии.

Ключевые слова: виртуальная культура, постмодернизм, посттурист, виртуальное сообщество, виртуальный туризм, каучсерфинг.

Bozhko Liubov, *Candidate of Historical Sciences, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture*

Virtual culture in the postmodern era: tourism practices

The purpose of the work. The socio-cultural tourism practices fully reflect processes caused by postmodernism as a culture and a special type of thinking and perception of the world. The goal of the research is to determine the transformations that occur with tourism practices in the contemporary postmodern culture under the influence of networking technologies of the virtual world. The research **methodology** is based on the cultural approach with the use of historical and logical methods. Indicated methodological approach allows to reveal and analyze virtual tourism practice as a new form of cultural relations. The **scientific novelty** of the work lies in the fact that some of the new travel practices are considered as a product of post-modernism, appeared in the conditions of widespread network technologies and virtual reality. **Conclusions.** Today we do not know what cultural effects virtual tourism and virtual travel community bring, but their development is a natural process. On the one hand their appearance is due to the presence of computer communications systems under the influence of which the perception of the world changes, on the other hand – to the formation of the virtual culture, under the influence of which a new type of a tourist with special needs and behavior is born. Social tourism communities are a valuable tool for cultural exchange, personal and emotional growth and increasing of number of connections with other people. In addition, such online platforms provide a space for people who can participate in the formation of relationships in the fields of non-commercial tourism space. These relations are formed under the influence of expectations and values of individuals and create cultural realities.

Keywords: virtual Culture, post-modernism, post-tourist, virtual community, virtual tourism, CouchSurfing.

© Божко Л. Д., 2016

Актуальність теми дослідження. Кінець XX – початок XXI ст. відзначені процесами, що істотно трансформують сучасну соціокультурну реальність. Розвиток засобів масової комунікації і повномасштабне впровадження нових інформаційних технологій призвели до того, що взаємодія людей у сучасному суспільстві дедалі більше набуває віртуального характеру. В результаті глобалізації соціальних і культурних процесів стала можливим поява нового соціального простору − віртуальної реальності. Віртуальна реальність, інтернет та мережеві технології змінюють світогляд сучасної людини, саму людину та культурне поле загалом, формуючи нову постмодерністську модель світобачення.

У соціокультурних практиках туризму в повній мірі відбиваються процеси, викликані постмодернізмом як культурою та особливим типом мислення і світосприйняття. Цілком очевидно, що постмодернізм створив нові рамкові умови розвитку туризму як феномена масової культури.

Вивченням причин і наслідків зміни свідомості людини в інформаційному суспільстві, в постмодерному соціокультурному просторі сучасної цивілізації присвятили свої дослідження З. Бауман [3], Е. Аронсон, Т. Уилсон, Р. Ейкерт [1], М. Фуко [14]. Оцінка ситуації людини в контексті мережевих та інформаційних технологій, роль цих технологій у сучасному суспільстві дається у працях філософів-постструктуралістів і постмодерністів Ж. Бодрійяра [4], Г. Дебора [20], Н. Лумана [8] та ін. Дослідженнями основних видів діяльності в інтернеті, можливостям використання інтернет- комунікацій для взаємодії між людьми присвятили свої праці такі автори, як П. Друкер [6], М. Кастельс [7], Н. Еліас [16], М. Маклюен [9], Й. Масуда [10], С. Джонс [24] та ін. Про постмодернізацію міфів і міфічних подій у туризмі, писав британський вчений Е. Коен [18]. Т. Джамал і С. Хілл досліджували перформативну етику в туризмі [23]. Розгляду туризму в період постмодернізму, присвятила свої дослідження російська дослідниця Е. В. Мошняга [11, 12]. У більшості випадків проблеми, які розглядали зазначені вчені, стосувалися окремих аспектів туризму в цілому. Значно менше уваги приділено питанням нових туристських практик, які з'явилися в останній час в умовах широкого розповсюдження мережевих технологій і віртуальної реальності.

Мета дослідження – окреслення трансформацій, які відбуваються з практиками туризму в сучасній постмодерній культурі під впливом мережевих технологій віртуального світу.

Виклад основного матеріалу. В 60-х роках XX ст. виникло поняття «інформаційне суспільство». Наростання потоку інформаційного обміну породило новий тип культури − мережевий, що призвів до формування віртуальних спільнот людей, необмежених просторовими рамками, країнами і континентами. Однією з особливостей соціокультурного простору інформаційного суспільства став розвиток культури постмодерну з його незвичним ставленням до сенсу, традиціям і грі.

Постмодернізм проявляється в усіх видах сучасного дискурсу. Е. В. Мошняга зазначає, що він впливає на закріплення в суспільстві певних цінностей, поглядів, орієнтирів, патернів поведінки, типів споживання, моделей комунікації [11, 16]. Відбувається переорієнтація з матеріального і духовного на переважно чуттєвий досвід пізнання. Ідеологія постмодернізму розкриває причини і демонструє перспективи розвитку суспільства не тільки як суспільства споживання символів і образів, а й як суспільства, побудованого на імітативності і симулятивності культури. Постсучасне суспільство − це суспільство симуляції реальності.

Реалії інформаційного суспільства ставлять перед людиною нові вимоги, перш за все, наявність здатності та готовності до зміни діяльності, мобільності, перенавчання, оволодіння новою професією. Сучасна людина отримала широку свободу вибору, реалізація якої сприятиме прояву її індивідуальності. Зміни у суспільстві актуалізували проблему особистісної ідентичності. Досліджуючи проблеми культури сучасного суспільства, З. Бауман пропонує виділяти окремі соціальні образи людини інформаційної, постіндустріальної культури − фланер, турист, бродяга, гравець − які на його думку є відображенням специфічних рис сучасної свідомості людини [2, 133-154].

Постмодернізм у самому туризмі призвів до формування його нового бачення, до так званого посттуризму − туризму періоду постмодернізму (або постсучасності). Він, в свою чергу, може слугувати індикатором постмодерністської ситуації з точки зору споживання і швидкого поширення образів і знаків, які подаються як видовища [17, 176]. Вперше концепт «посттуризм» використав М. Файфер [21], а згодом Дж. Уррі і С. Роджек розвили цю концепцію. Постмодерновий туризм описується як форма «стилізації туризму» або «колаж туризму» [28, 62]. Концепція посттуриста відображає характер потреб і мотивацій постсучасних туристів, моделі їх поведінки і споживання. На думку вчених, посттурист − це споживач, який відкрито, але з іронією відгукується на неавтентичний, комерціалізований і симулюваний досвід, що пропонує йому туристична індустрія. Посттурист задовольняється імітацією і симуляцією реальності, артефактами постановочної і сконструйованої автентичності, усвідомлюючи, що це лише гра, в яку слід грати. Тобто це досвідчений мандрівник, який насолоджується ігровим і естетичним досвідом у процесі гедоністичного споживання знаків, символів і образів культури. Для посттуриста основним є не сам продукт, а відчуття і враження у процесі його споживання. Але головне − це досвід і спогади про пережите, які одержали під час подорожі. В цілому, як стверджує Е. В. Мощняга, реальність буття в культурі постмодернізму замінюється на потребу в екзистенційному досвіді, рефлексії, переживанні [12, 157].

Посттуризм створює нові практики реалізації туристських потреб. Так, Дж. Уррі вказує, що «розвиток посттуризму трансформує процеси, за допомогою яких виробляється і споживається туристський погляд» [29, 92]. Туристський погляд (tourist gaze) – це бачення або сприйняття, що фокусується на об'єктах, відмінних від повсякденного життя, (пейзаж, ландшафт). При цьому об'єкти туристської уваги включають «різні форми соціальної стереотипізації». Погляд туриста конструюється за допомогою знаків і залежить від ефекту візуальності. Туристський погляд є спогляданням реальності через «фрейми»

(рамки), які можуть бути картинкою і в вікні автомобіля, і на екрані домашнього монітора або телевізора. Тому у посттуриста немає необхідності залишати будинок, щоб побачити пам'ятки в реальності, він знає, що картинка, яка постане перед його туристським поглядом, буде такою ж, як на екрані монітора. У посттуриста ламаються звичні рамки споживання, порушуються традиційні норми поведінки, відкидаються класичні цінності тощо. При цьому налаштованість посттуриста на гру і різноманітність ускладнює отримання задоволення від простих радощів [29, 92]. Згідно з цими посттуристськими потребами і повсюдним поширенням мережевих технологій розвиваються нові продукти і нові форми споживання. Одними з найпоказовіших проявів посттуризму є віртуальний туризм і віртуальна гостьова мережа CouchSurfing.

Віртуальний туризм є новою і маловивченою формою туризму і досить важко дати точне його визначення. Віртуальний туризм − це і пошук сенсу, з характерним для нього ігровим спілкуванням, багатством образів, що надаються машиною, і спосіб поступового кодування і нетравмуючого осягнення реальності. Можна вважати, що такий вид туризму − це гігантська електронна система розваг.

Як відомо, до кінця XX ст. усі туристичні практики відбувалися виключно в просторових координатах. Вважалося, що для здійснення мандрівки в обов'язковому порядку потрібно перетинати географічний кордон. У зв'язку з появою інтернету і мобільних технологій відбувається трансформація безлічі аспектів суспільного життя і мобільних практик комунікацій. Перетин кордону, для сучасної мандрівки, стає не обов'язковим. Ці технологічні зміни сприяли зміні способів мандрівок, а також форм перебування в іншому місці. Сьогодні стало можливим «споживати» простір не тільки реально, за допомогою переміщення фізичного тіла… «коли можливо через себе пропустити поняття руху, природи, смаку і бажання і коли встановлюються складні зв'язки між фізичними відчуттями і соціокультурними чуттєвими ладшафтами, опосередкованими дискурсом і мовою» (туризм), а і віртуально («armchair» туризм) [26, 11]. Недаремно Т. Гейл відмічає, що «туризм зараз проникає в будинки і офіси через інтернет, не тільки як засіб бронювання квитків або складання турів, а також як засіб для вивчення віртуального середовища» [22, 121]. Віртуальним туризмом можна вважати і пасивний перегляд фільмів або телевізійних передач [26, 1]. Тож становлення віртуальної культури і розвиток віртуальних подорожей є ключовою особливістю сучасного світу.

Сучасний туризм являє собою подобу класичної подорожі, так як «туристична подорож», як правило, виключає труднощі і небезпеку, відсутність зручності і комфорту. Він лише відтворює форму і частково структуру подорожі. У свою чергу, віртуальний туризм підміняє собою і справжню подорож, і реальний туризм. Для кожного виду віртуального туризму характерний свій тип туриста: віртуальні ваганти, екстремали, колекціонери тощо. В якійсь мірі можна говорити про формування туристського віртуального співтовариства.

Виникнувши в епоху постмодерністського перевороту, віртуальна реальність органічно вписалася в постмодерністський контекст. Є. М. Шапинська відмічає, що кіберпростір заповнений найрізноманітнішими симулякрами, які людина «посткультури» радісно споживає, замінюючи ними реальний досвід [15]. Віртуальна культура відкриває для людини нові освітні, комунікативні, рекреаційні можливості. Але це культура особлива, вибудувана за принципом «гіпертексту», вона формує множинну ідентичність і відкриває простір множинної реальності. Можна мандрувати світом, не покидаючи будинку. При цьому, віртуальний туризм вбачає різні типи онлайн практик: перехід з одного сайту на інший, здійснення онлайн віртуальних турів, занурення в середовище віртуальної реальності [27, 175]. Людям більше не доводиться долати великі відстані або витрачати великі суми грошей, щоб оглянути визначні пам'ятки і почути звуки − вони можуть просто вийти в інтернет. З цієї причини велика кількість туристичних фірм змінює свій напрямок діяльності для адаптації до нових технологій. Одна з перших корпорацій, яка почала використовувати віртуальну реальність для реклами туризму − це канадська компанія Destination BC. З використанням гарнітури віртуальної реальності Oculus Rift вони створили перше відео під назвою The Wild Within VR Experience (досвід дикої природи у віртуальній реальності). Їх звичайне відео так само доступно для перегляду без застосування гарнітури [13].

Готелі також знайшли застосування VR-технологіям. Тестова програма VRoom Service працює в таких готелях, як Marriott Marquis (Нью-Йорк, США) і Marriott Park Lane (Лондон, Великобританія). Гості отримують набір віртуальної реальності як послуги з обслуговування номерів. У нього входить комплект від компанії Samsung з гарнітурою Gear VR. Пристрої Marriott мають встановлені додатки з кутом огляду 360 градусів, що пропонують тривимірні віртуальні подорожі в гори Анди (Чилі), відвідування кафе з морозивом в Руанді і прогулянку по вулицях Пекіна. Завдяки VR можна познайомитися з реальними історіями мандрівників, подивитися, що вони дізналися і що дало їм ця подорож [5].

Наразі ведуться дискусії про відношення між віртуальним і реальним простором. Існують різні точки зору на це питання: одні розглядають віртуальність як простір, який абсолютно відрізняється від реального, де користувачі можуть брати участь у віртуальній спільноті, грати з вигаданими ідентичностями, вести окреме життя у віртуальному просторі. Інші стверджують, що віртуальність перемагає фізичний простір і фактично його поглинає. Третя точка зору акцентує увагу на складному зв'язку між двома просторами [27, 176]. На думку Дж. Уррі, один простір не замінює інший, між ними існують складні зв'язки, а відмінності починають швидко зникати [29, 171]. Саме перетин віртуального і реального простору трансформує туристські практики. Завдяки злиттю просторів взаємодія в туризмі перестає існувати в традиційному вигляді.

З того часу, як розвиток інтернету перейшов у стадію «Веб 2.0» (тобто в ньому з'явилося безліч проектів і сервісів, що активно розвиваються самими користувачами, як, наприклад, блоги, wiki, соціальні мережі тощо), сформувалася своєрідна культура віртуального світу – мережева культура, яка стала відчутно впливати на стиль життя в реальному житті й саму реальну культуру. Посилання на віртуальні тури

викладаються в мережі багатьма користувачами. На цій основі спочатку формувалися нестійкі мережеві спільноти без оформлення їх статусу в інтернет-просторі. З часом все більше і більше користувачів зі схожими інтересами, так чи інакше пов'язані з віртуальним турами, поступово об'єднуються у велику кількість різних спільнот і груп у соціальних мережах. Певна ступінь стійкості інформаційних відносин в мережевих спільнотах зі схожими інтересами щодо 3-D турів і в перспективі до здійснення турів у віртуальній реальності (різного ступеня повноти) веде до формування відповідних субкультур віртуального туризму.

Яскравим прикладом туристської мережевої спільноти є гостьова віртуальна мережа www.couchsurfing.com. Це найпопулярніший міжнародний проект, що вже багато років допомагає мандрівникам з усього світу знайомитися з культурою різних країн і при цьому добре економити. Його основна мета полягає в тому, що всі бажаючі можуть зареєструватися на сайті і абсолютно безкорисливо запросити до себе в гості на нічліг будь-якого туриста. Хоча така взаємодопомога здійснюється абсолютно безкоштовно, обидві сторони отримують від цього значну вигоду. Вона полягає в можливості безпосереднього контакту з іншими культурами, мовній практиці, цікавому спілкуванні і, зрозуміло, в можливості не платити за номер в готелі або хостелі.

Створений в 2003 р. CouchSurfing тепер має понад 9 мільйон членів у більш ніж 246 країнах світу. Створення мережі CouchSurfing сприяло появі паралельних мереж гостинності, таких як Hospitality Club, GlobalFreeloaders.com і Tripping.com [19]. У російськомовному секторі: Академія вільних подорожей, Будинок для всіх тощо.

Мережеві спільноти, такі як CouchSurfing, займають унікальну нішу в інтернет-спільнотах, тому що взаємодії в них відбуваються як онлайн, так і в автономному режимі. Інтернет і онлайн платформи типу CouchSurfing полегшують дружбу і рівні довіри своїх членів. Вчені стверджують, що, зокрема, мережа CouchSurfing показує високу ступінь взаємної взаємодії, яка включається за допомогою онлайн-системи посилань, які дозволяють людям поручитися один за одного [19]. Онлайн CouchSurfing платформа реалізує систему репутації, яка включає в себе особисті рекомендації (від серферів і хостів один до одного), фізичну перевірку і запоруку. Припускається, що ці види механізмів репутації, запорука, зокрема, мають важливе значення для створення у користувачів відчуття комфорту при онлайн-взаємодії і заохочують продовжувати цикл участі.

Підводячи підсумок, можна зазначити, що ще не відомо, які культурні ефекти несе в собі віртуальний туризм і віртуальні туристичні спільноти, однак їх розвиток − це закономірний процес. Їх поява зумовлена, з одного боку, наявністю системи комп'ютерних комунікацій, під впливом яких змінюється сприйняття світу, а з іншого − формуванням віртуальної культури, під впливом якої народжується новий тип туриста з особливими потребами і особливою поведінкою.

Соціальні спільноти типу CouchSurfing є цінним засобом для здійснення культурного обміну, особистісного та емоційного зростання і збільшення числа зв'язків з іншими людьми. Крім того, такі онлайн-платформи надають простір для людей, які можуть брати участь у формуванні відносин в сферах, відмінних від простору комерційного туризму. Ці відносини формуються під впливом очікувань і цінностей осіб, які і створюють культурні реалії.

Віртуальний туризм і соціальний феномен каучсерфінгу піднімають важливі питання про туризм і подорожі в 21-м столітті. Необхідні подальші дослідження, щоб знайти місце віртуального туризму і каучсерфінгу в сфері глобалізації та модернізму. Зокрема, нові дослідження повинні оцінити життєздатність віртуального туризму та каучсерфінгу, як способу «альтернативного туризму» в сучасну епоху. Свого дослідження потребують і соціально-культурні причини, які спонукають до взаємодії людей з різних країн і культур.

Література

1. Аронсон Э. Социальная психология. Психологические законы поведения человека в социуме / Э. Аронсон, Т. Уилсон, Р. Эйкерт – СПб.: Прайм-ЕВРОЗНАК, 2002. – 560 с.
2. Бауман З. От паломника к туристу / З. Бауман // Социологический журнал. – М.: Институт социологии РАН, 1995. – №4. – С. 133–154.
3. Бауман З. Плинні часи: життя в добу непевності / З. Бауман; пер. з англ. А. Марчинського. – Київ: Критика, 2013. – 176 с.
4. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции / Ж. Бодрийяр // Философия эпохи постмодерна. – Мн.: Красикопринт, 1996.
5. Віртуальний туризм [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.vestifinance.ru/articles/69904.
6. Друкер П. Посткапиталистическое общество / П. Друкер // Новая индустриальная волна на Западе. Антология. – Москва: Academia, 1990. – 631с.
7. Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура / М. Кастельс. – Москва: ГУ ВШЭ, 2000. – 606 с.
8. Луман Н. Реальность Массмедиа / Н. Луман. – Москва: Праксис, 2005. – 253 с.
9. Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека / М. Маклюэн. – Москва: Кучково поле, 2007. – 464 с.
10. Масуда Й. Комп'ютопія / Й. Масуда; пер. з англ. В. Ляха // Філософська і соціологічна думка. – 1993. – №6. – С. 36–50.
11. Мошняга Е. В. Развитие туризма в эпоху постмодернизма / Е. В. Мошняга / Вестник РМАТ. – №2. – 2014. – С. 16–20.
12. Мощняга Е. В. Культурфилософский взгляд на развитие туризма в постсовременности / Е. В. Мошняга // Этносоциум и межнациональная культура. – Москва. – №9(75). – 2014. – С.155–160.

13. Традиционный туризм и Oculus Rift: помощь или преграда [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://i-look.net/news/traditional-tourism-and-using-oculus-rift-good-bad.html.
14. Фуко М. Воля к знанию /М. Фуко. – Москва, 1996.
15. Шапинская Е. Н. Виртуальная реальность как пространство эскапизма: безграничные возможности и новые опасности / Е. Н. Шапинская // Культура культуры. – 2015. – № 2 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://cult-cult.ru/escapism-in-cyberspace-boundless-opportunities-and-new-dangers.
16. Элиас Н. Общество индивидов / Н. Элиас. – Москва: Праксис, 2001. – 331 с.
17. Bryman, A. (1991). Disney and His Worlds. London:Logic of Late Capitalism. Durham: Duke Univer-Routledge, sity Press.
18. Cohen, E. (1988) Authenticity and Commoditization in Tourism. Annals of Tourism Research 15:371–386.
19. CouchSurfing [Elektronnyj resurs]. – Rezhim dostupu: https://ru.wikipedia.org
20. Debord, G., Knabb, K. (1983). The Society of the Spectacle. London: Rebel Press.
21. Feifer, M. (1985). Going Places. London: Macmillan.
22. Gale, Tim. Urban beache, virtual worlds and the and of tourism. Mobilitics, 2009, p. 121.
23. Jamal, T. & Hill, S. (2002). The Home and the World: 5. In G. Dann (Ed.), The tourist as a metaphor of the social world (pp. 77-180). CABI: UK.
24. Jones S. Virtual Culture: Identity and Communication in Cybersociety / S. Jones. – University of Illinois at Chicago, USA. – Sage Publications Ltd., 1997. – 272 p.
25. Lauterbach, D. & Truong, H., & Shah, T. & Adamic, L. (2009). Surfing a Web of Trust: Reputation and Reciprocity on CouchSurfing.com. Computational Science and Engineering, IEEE International Conference 4, 346-353.
26. Mazierska E. and Wolin J. Tourism and the moving image. London: Soge, 2006. 11 p.
27. Molz, J. Playing online and between the lines: round – the – world websites as virtual places to play. Routledge, 2004. P. 175.
28. Rojek C, Urry J. (Eds.) Touring Cultures: Transformations of Travel and Theory. London: Routledge, 1997.
29. Urry, J. 2002. The Tourist Gaze, 2nd edn. London: Sage Publications.

References

1. Aronson, E., Wilson, T. D., & Akert, R. M. (2002). Social psychology. Psykholohycheskye zakonyi povedenyia cheloveka v sotsyume. SPb.: Praim-EVROZNAK [in Russian].
2. Bauman, Z. (1995). From pilgrim to tourist. Sotsiologicheskiy zhurnal. Moscow: Institut sotsiologii RAN, 4, 133–154 [in Russian].
3. Bauman, Z. (2013). Liquid Surveillance: A Conversation. (A. Marchynskoho, Trans). Kyiv: Krytyka [in Ukrainian].
4. Baudrillard, J. (1996). Simulacra and Simulation. Filosofija jepohi postmoderna. Mn.: Krasikoprint. [in Belarus].
5. Virtual tourism. (06.05.2016) Retrieved from http://www.vestifinance.ru/articles/69904 [in in Russian].
6. Drucker, P. (1990). The Post-Capitalist Society. Novaya industrialnaya volna na Zapade. Antologiya. Moskva: Academia [in Russian].
7. Castells, M. (2000) The Information Age: Economy, Society and Culture. M.: GU VShE [in Russian].
8. Luhmann, N. (2005) The reality of mass media. Moskva.: Praksis [in Russian].
9. McLuhan, M. (2007) Understanding Media: The Extensions of Man. Moskva: Kychkovo pole [in Russian].
10. Masuda, Y. (1993). Kompiutopiia (V. Liakh, Trans). Filosofska i sotsiolohichna dumka, 6, 36–50 [in Ukrainian].
11. Moshnyaga, E. V. (2014). Razvitie tyrizma v epohy postmodernizma. Vestnik RMAT, 2, 16–20 [in Russian].
12. Moshnyaga, E. V. (2014). Kyltyrfilosofskii vzglyad na razvitie tyrizma v postsovremennosti. Etnosociym i mejnacionalnaya kyltyra. Moskva, 9(75), 155–160 [in Russian].
13. Traditional tourism and Oculus Rift: help or an obstacle (09.02.2015). Retrieved from https://i-look.net/news/traditional-tourism-and-using-oculus-rift-good-bad.html
14. Foucault M. (1996) Volya k znaniu. Moskva [in Russian].
15. Shapinskaya, E. N. (2015). Virtyalnaya realnost kak prostranstvo eskapizma: bezgranichnie vozmojnosti i novie opasnosti. Kyltyra kyltyri, 2. Retrieved from http://cult-cult.ru/escapism-in-cyberspace-boundless-opportunities-and-new-dangers/ [in Russian].
16. Elias, N. (2001). The Society of Individuals. Moskva: Praksis [in Russian].
17. Bryman, A. (1991). Disney and His Worlds. London:Logic of Late Capitalism. Durham: Duke Univer-Routledge, sity Press.
18. Cohen, E. (1988) Authenticity and Commoditization in Tourism. Annals of Tourism Research 15:371–386.
19. CouchSurfing. Retrieved from https://ru.wikipedia.org
20. Debord, G., Knabb, K. (1983). The Society of the Spectacle. London: Rebel Press.
21. Feifer, M. (1985). Going Places. London: Macmillan.
22. Gale, Tim. (2009). Urban beache, virtual worlds and the and of tourism. Mobilitics.
23. Jamal, T, & Hill, S. (2002). The Home and the World: 5. In G. Dann (Ed.), The tourist as a metaphor of the social world (pp. 77-180). CABI: UK.
24. Jones S. (1997). Virtual Culture: Identity and Communication in Cybersociety. University of Illinois at Chicago, USA. Sage Publications Ltd.
25. Lauterbach, D. & Truong, H., & Shah, T. & Adamic, L. (2009). Surfing a Web of Trust: Reputation and Reciprocity on CouchSurfing.com. Computational Science and Engineering, IEEE International Conference 4, 346-353.
26. Mazierska, E. and Wolin, J. (2006). Tourism and the moving image. London: Soge.
27. Molz, J. (2004). Playing online and between the lines: round – the – world websites as virtual places to play. Routledge.
28. Rojek, C. & Urry, J. (Eds.) (1997). Touring Cultures: Transformations of Travel and Theory. London: Routledge.
29. Urry, J. (2002). The Tourist Gaze, 2nd edn. London: Sage Publications.

Стаття надійшла до редакції 17.10.2016 р.

UDC 94(494):7.067.3

Vedenieiev Dmytro
Doctor of history, Professor, Professor
of the Department of Public Administration
and Humanities of the National Academy
of Managerial Staff of Culture and Arts;
Pechyborshch Victoriya
post-graduate student of the Chair
of Diplomatic and Consular Service,
Diplomatic Academy of Ukraine under the
Ministry of Foreign Affairs of Ukraine
viktory.pechyborsh@gmail.com

"GERMAN WORLD" OR THE ORIGINAL CULTURE: SWISS-GERMAN CULTURAL RELATIONS IN 1930-1940

The objectives are to analyze the development of the relations in the sphere of the culture between Switzerland and Germany in the 1930-40's and to determine the reasons for termination of the cultural dialogue between the countries after the arrival of national socialists in German and conditions of its recovery after the Second World War. The historical-genetic and comparative **methods** were chosen for the study. With the use of the historical-genetic method, the evolution of the German-Swiss cultural relations in the first half of the XX c. was explored. Appeal to the comparative method has enabled to draw the conclusions about the features of the bilateral cultural relations between Switzerland and Germany in the period between the two world wars, during the war of 1939 – 1945 and post-war years. **Scientific novelty** of the proposed article is that for the first time in Ukrainian historiography an attempt to explore the development of the cultural relations between Switzerland and Germany in 1930 – 40's was made. **Conclusions.** The main reasons of the Swiss efforts to withdraw from the involvement in the German cultural world in the late 1930's – 40's were memories of the First World War, when the conflict between the French and German communities had put in jeopardy the peace within the Swiss society, and a desire not to create the pretext for the global public accusations against Switzerland of its involvement in the crimes of the national socialists, which could raise doubts about the issue of Swiss neutrality. The background for the restoration of the cultural dialogue between the countries was the desire of Swiss to support the formation of a new democratic regime in the neighboring country, which was realized through the activities of both individual private artistic associations and institutions, and the work of the Swiss diplomacy, which through the analysis of the cultural situation of the particular German states was searching for the potential areas and ways of cooperation.

Keywords: Swiss Confederation, Germany, cultural associations, the German-Swiss language community, the fund «Pro Helvetia», the German-Swiss Werkbund.

Вєдєнєєв Дмитро Валерійович, *доктор історичних наук, професор, професор кафедри публічного управління та гуманітарних наук Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв;* ***Печиборщ Вікторія Юріївна,*** *аспірантка кафедри дипломатичної та консульської служби Дипломатичної академії України при Міністерстві закордонних справ України*

«Німецький світ», або самобутня культура: швейцарсько-німецькі культурні зв'язки у 30–40-х роках XX століття

Мета роботи – проаналізувати розвиток відносин у сфері культури між Швейцарією та Німеччиною у 30-40-х роках XX ст.; визначити причини припинення культурного діалогу між країнами з приходом до влади у Німеччині націонал-соціалістів та передумови його відновлення після завершення Другої світової війни. Для висвітлення теми були обрані такі **методи дослідження**, як історико-генетичний та порівняльний. За допомогою історико-генетичного методу досліджено еволюцію німецько-швейцарських культурних зв'язків у першій половині XX ст. Звернення до порівняльного методу дало змогу зробити висновки про особливості двосторонніх культурних відносин між Швейцарією та Німеччиною у період між двома світовими війнами, у роки війни (1939-1945 рр.) та повоєнні роки. **Наукова новизна** полягає у тому, що вперше в українській історіографії здійснена спроба дослідити розвиток культурних зв'язків між Швейцарією та Німеччиною у 30–40-х роках XX ст. **Висновки.** Основними причинами намагання швейцарців наприкінці 30–40-х років відсторонитися від причетності до німецького культурного світу були пам'ять про події Першої світової війни, коли протиріччя між німецькою та французькою громадами ставили під загрозу спокій всередині швейцарського суспільства, та бажання не створювати привід світовій громадськості для звинувачень на адресу Швейцарії у її причетності до злочинів націонал-соціалістів, що, в свою чергу, ставило під сумнів швейцарський нейтралітет. Основною передумовою відновлення культурного діалогу між країнами стало бажання швейцарців підтримати становлення нового демократичного режиму в сусідній країні, яке реалізовувалося через діяльність як окремих приватних мистецьких об'єднань та інституцій, так і через роботу швейцарських дипломатів, які крізь призму аналізу стану культури окремих німецьких земель шукали потенційні напрями та шляхи налагодження співпраці.

Ключові слова: Швейцарська Конфедерація, Німеччина, культурні об'єднання, Німецько-швейцарське мовне товариство, фонд «Pro Helvetia», Німецько-швейцарський Веркбунд.

Веденеев Дмитрий Валерьевич, *доктор исторических наук, профессор, профессор кафедры публичного управления и гуманитарных наук Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств;* ***Печиборщ Виктория Юрьевна,*** *аспирантка кафедры дипломатической и консульской службы Дипломатической академии Украины при Министерстве иностранных дел Украины*

«Немецкий мир», или самобытная культура: швейцарско-немецкие культурные связи в 30-40-х годах XX века

Цель работы – проанализировать развитие отношений в сфере культуры между Швейцарией и Германией в 30-40-х годах XX века; определить причины прекращения культурного диалога между странами с приходом к власти в Германии национал-социалистов и предпосылок его возобновления после окончания Второй мировой войны. Для

© Vedenieiev D., 2016
© Pechyborshch V., 2016

изучения темы были выбраны такие **методы** исследования, как историко-генетический и сравнительный. С помощью историко-генетического метода исследовано эволюцию немецко-швейцарских культурных связей в первой половине XX в. Обращение к сравнительному методу позволило сделать выводы об особенностях культурных отношений между Швейцарией и Германией в период между двумя мировыми войнами, в годы войны (1939–1945 гг.) и послевоенные годы. **Научная новизна** состоит в том, что впервые в украинской историографии осуществлена попытка исследовать развитие культурных связей между Швейцарией и Германией в 30–40-х годах XX века. **Выводы.** Основными причинами стараний швейцарцев в конце 30–40-х годов отстранится от причастия к немецкому культурному миру были память о событиях Первой мировой войны, когда противоречия между немецкой и французской общинами ставили под угрозу спокойствие швейцарского общества, а также желание не давать повод мировому сообществу для обвинений в адрес Швейцарии в ее причастности к преступлениям национал-социалистов, что, в свою очередь, могло поставить под сомнение швейцарский нейтралитет. Основной предпосылкой возобновления культурного диалога между странами стало желание швейцарцев поддерживать становление нового демократического режима в соседней стране, которое реализовывалось через деятельность как отдельных частных творческих объединений и институций, так и через работу швейцарских дипломатов, которые с помощью анализа состояния культуры отдельных немецких земель искали потенциальные направления и пути установления сотрудничества.

Ключевые слова: Швейцарская Конфедерация, Германия, культурные объединения, Немецко-швейцарское языковое общество, фонд «Pro Helvetia», Немецко-швейцарский Веркбунд.

Formulation of the issue. The development and creation of Swiss culture was historically driven by belonging of the country to three major ethno-cultural centers of Europe: German-speaking, French-speaking and Italian-speaking world. In addition, the especial geographical location was the prerequisite for the emergence of interest of the artists from around the world, which as travelers or as emigrants had visited it. The Article 69 of the Federal Constitution enshrines the protection of the linguistic and cultural diversity of Switzerland. However, in the first half of the XX century such factors as the cultural conflict between the two largest communities of the country (German and French) as well as a factor of common language with Germany – active member of the sadly remembered events of 1910-40's – spoken by most of the Swiss population (63%), had created the threat for the national unity and the sovereignty of Switzerland. Success in the overcoming of this threats creates a reason to believe that an analysis of the relations in the sphere of the culture between Switzerland and Germany in the first half of the XX c. may be useful for searching the ways to overcome the current challenges of Ukraine related to the existence of Russian aggression, manifestations of which are quite bright because of an appeal to the common history and culture of the Ukrainian and Russian nations.

Objectives:

- to analyze the development of the relations in the sphere of the culture between Switzerland and Germany in the 1930-40's and

- to determine the reasons for cessation of the cultural dialogue between the countries after the arrival of national socialists in German and conditions of its recovery after the Second World War.

Condition of the scientific development of the topic. Some aspects of the topic chosen for study have found the coverage in the scientific papers of Swiss researchers, including the works of F. Reinhardt [6], J.- J. Langendorf, A. Cattani [5] and M. Gillabert [3]. At the same time, the comprehensive studies devoted to the development of German-Swiss cultural cooperation in the first half of XX c. are virtually absent.

Right after the end of the Second World War the topic of cultural relations between Switzerland and Germany in 1939-1945 was under the official taboo. Actually, the cultural cooperation between two countries was interrupted even in 1933 after the national socialists had come to the power. Trying to avoid further accusations of the involvement in the actions of the Nazis, the government of the Confederation had endeavored to hide any ties with its northern neighbor in every way. From this time by the definition of Swiss scientists J.-J. Langendorf and A. Cattani the factor of common language, which was used by the majority of the population of Switzerland and Germany, acted not for unifying but rather for pushing away [5].

For the understanding of the role of factor of common language and cultural tradition of Switzerland and Germany in the development of cultural dialogue between the two countries during and after the end of the Second World War, we consider to appeal to the brief historical excursion.

Even on the eve of the First World War leading intellectual and political circles of Switzerland had perceived the threat for the national unity from the so-called Swiss «Pan-Germans». However, to be honest, we have to note that the same threat of a split in the country at that time had come and from the members of French-Swiss radical elite, «Welsche» (German name of the Romanized Celts – A.N.) by their opponents.

According to the Swiss historian F. Reinhardt, trying to resist «becoming French» German-minded radicals had founded German-Swiss language community in 1904, on the model of German Union established in 1890. The most active representative of Community was its leader, the priest Edward Bloher, which through the publication in the newspaper «Deutsche Erde» («German land») had required to provide an advanced privileged status for German language in Switzerland, promoted German «national consciousness», ceased teaching French in the German-speaking cantons. However, despite this, the state Anschluss to Germany was never on the agenda of the German-Swiss linguistic society [6, 360].

Confrontation between the French and German cultural component in Switzerland remained a problem going beyond internal policy until the end of the war of 1914-1918. To illustrate we can take an example from the book «History of Switzerland. From the beginning to the nowadays» by F. Reinhardt. In December of 1914 Carl Spitteler – writer from Basel, who later won the Nobel Prize, had urged his countrymen to accept the pan-war disaster and to respect the position of the French-speaking population. The result of these appeals was the prohibition of his books on the German market because the intellectual circles of northern neighbor of

Switzerland recognized it as the critic of Western democracy from the preacher of his own (German) culture and therefore regarded his action as «treason» against Germany [6, 364].

Therefore, having the experience of the events of the First World War and recognizing the dangers from the policy of Adolf Hitler in the 1930's political and cultural elite of Switzerland was working towards phasing down and eventually to full break of any cooperation with Germany in the sphere of culture.

The process of the gradual cessation of the cooperation between the leading cultural institutions of both countries started on the eve of the Second World War. From the anonymous document, dated June 30, 1939, entitled ««The Guns Auction» in Lucerne. Commentary on the proposed action of the Fishers Galleries and concerned problems arising in this connection», known through the publication of materials from the archives of the Austrian art historian Otto Kallir-Nirenstein (1894 – 1978), we get an example of the German Museums failure to conduct an auction of paintings of its stock, because (as it is clear already from the title of the event) money that was supposed to get from it (estimated at 1 million. CHF) had to be used to meet the needs of the German army. According to the authors of the document, such action could lead to the series of public discussions on sympathies of Swiss government and intellectual circles in favor of the Third Reich, which had carried an openly aggressive foreign policy. In addition, the document also contained an appeal to the moral side of the issue, in respect of refugees seeking asylum from the policy of Holocaust in Switzerland [4].

From this example it becomes apparent that the issue of supporting of cultural ties and political and economic cooperation with one of the perpetrators of the war in Europe, the start of which was only a matter of time, Switzerland traditionally gave priority to keeping peace in their own country and made every effort to protect its neutral status.

The process of the restoring relations in the field of culture and art between the democratic Germany and the Swiss Confederation, the main precondition of which was the fall of the Nazi regime, was long and complex. Before the official proclamation of the course on the recovery of cultural relations with the northern neighbor by the Federal Council of the Swiss Confederation in 1946, numerous artistic associations and institutions of the Confederation initiated the restoration and development of cultural cooperation between the two countries. They supported the building of the new democratic social government in the neighboring country exclusively on the private basis.

Examples supporting this thesis could be found in the works of a researcher from the University of Freiburg M. Gillabert, who had studied the revival of the Swiss-German cultural relations in the second half of the XX century. As such first art events in 1945 were held on the joint «Days of Culture» in the border city Constance (Germany) and organized by the assistance of Walter Ulrich Guiyang, the Director of the Museum of Canton Schaffhausen, and Walter Bringolf, member of the National Council, exhibition of young German artists. The important place in these process had taken the activity of international cultural fund «Pro Helvetia», which had included the Swiss, Austrian and German sections [3].

The leading role among the artists in the establishing of the Swiss-German dialogue, according to M. Gillabert belonged to the architects. He explained that by the existence of a common architectural tradition that had arisen from the functioning of the German-Swiss Werkbund (association of the architects, artists of the decorative art and industrialists aimed at determining the reorganization of the sphere of building and arts on the modern industrial basis – A.N.), established in 1913 by the German model. The basis of the common artistic tradition in industrial design and civil engineering was created in the interwar period, but after coming to power in Germany of the national socialists in 1930's the return to the local architectural style could be traced back. Many German artists – members of the Werkbund were forced to immigrate to Switzerland. M. Gillabert associates the preservation of the common art traditions exactly with their professional activity and defines this group as one of the initiators of the restoration of the cultural cooperation between Germany and the Swiss Confederation in the second half of the 1940's [3].

However, the study of the documents from the Federal Archives of Switzerland (Bern) could provide the reason to believe that the initiative of establishment of the interstate cultural dialogue was based not only on individual artistic associations and institutions, but was defined by specific objectives of Swiss foreign policy towards the parts of Germany, belonged to the American, British and French occupation zones.

Thus, in the report of an officer of the Consulate General of Switzerland in Munich, Cornelia Shaupp, dated by the October 1945 there is an analysis of the cultural situation in Bavaria, which at that time was the part of the American occupation zone. At the beginning of the report, the author notes that in general with the arrival of US military the expectations of local people about the qualitative changes in all spheres of life, including in terms of culture, were not fully justified. She explains this by saying that after twelve years of domination of the national socialist propaganda, the Germans lost the understanding of what real democracy is [2, 1].

The report provides an analysis of the condition of media, music, literature, theater, cinema and visual arts. In particular, with regard to the fine arts, the author noted the decline of the branch, as the majority of artists and sculptors through the difficult financial situation were forced to work to make souvenirs for sale for American soldiers. Nevertheless, K. Shaupp notes that for the period from May till October 1945 none piece of art from Bavaria's museums wasn't taken to the United States [2, 4].

Another evidence (but of some later period) in support of this point is contained in the document entitled «Arguments for accession of Switzerland to UNESCO» dated December 6, 1947 and authored by the Swiss ambassador to Mexico Gaston Dzhakard. Thus, among other things, the author notes that the accession to

UNESCO of Germany will be possible only in the distant future. However, until then Switzerland could be the representative of German language and culture, which in its turn would have a benefit for Germany, which for objective reasons could not join this international organization at that moment [1].

Thus, we can see that in the postwar period, such factors as the common German language and culture, before and during the Second World War being a threat to Switzerland, since 1945 become the main point of contact for the construction of a new cultural dialogue between Switzerland and Germany, which in its turn presented a prerequisite and an integral part of the building of bilateral relations of a new type.

J.-J. Langendorf and A. Cattani called the events of 1968 connected to the German student movement, which was a part of an international movement emerged in the United States, the turning point in the attitude of wide circles of the Swiss society toward the cultural relations with Germany [5].

The basic requirements, put forward by the representatives of the movement had political nature. Among them, there were the harder denazification of Federal Republic of Germany, the removal from the power the «Hitler Youth generation» – people who began their careers before 1945, and conducting of the fundamental reforms in all major spheres of German society. These events have influenced the development of culture in Germany, the main theme of which was a critical and radical interpretation of Nazi past and return to the motifs that were characteristics of the German art of the 1920's. These changes were welcomed by Swiss artistic and intellectual circles what had resulted in strengthening of cultural cooperation between the countries.

Conclusions. Having studied the development of relations between Switzerland and Germany in 1930-1940's in the sphere of culture, we can conclude that the main reasons of Swiss efforts to withdraw from involvement in the German cultural world were memories of the First World War, when the conflict between the French and German communities had put in jeopardy the peace within the Swiss society, and a desire not to create the pretext for the global public accusations against Switzerland of its involvement in the crimes of the national socialists, which could raise doubts about the issue of Swiss neutrality. Regarding the preconditions of the restoration of cultural dialogue between the countries we should note the desire of the Swiss to support the formation of a new democratic regime in the neighboring country, which was realized through the activities of individual private artistic associations and institutions, and through the work of Swiss diplomats, who through the analysis of the culture of particular German states were searching for the potential areas of cooperation and ways of its realization.

The analysis of the Swiss-German relations in the sphere of culture in the 1930-1940's, even now represents a significant scientific interest in terms of study of a complex mechanism of correlation of certain cultural kinship and realities of international relations in the general context of the international situation.

Література

1. Argumente für den Beitritt der Schweiz zur UNESCO (06.12.1947) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://db.dodis.ch/document/186.
2. Bericht über die kulturelle Lage im Staat Bayern (10.1945) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://db.dodis.ch/document/2038.
3. Gillabert M. Architekten zeichnen die Pläne der ersten Kulturbeziehungen zwischen der Schweiz und Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg / M. Gillabert // Die Schweiz im Spiegel der Welt. Kulturaustausch im Wandel der Zeit [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.spiegelderwelt.ch/article/architekten-zeichnen-die-plane-der-ersten-kulturbeziehungen-zwischen-der-schweiz-und.
4. Kommentar [von Otto Kallir-Nirenstein im Katalog] zur geplanten Auktion bei der Galerie Fischer [30.6.1939] und der damit im Zusammenhang stehenden Clearingproblematik (1939) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://db.dodis.ch/document/18138.
5. Langendorf J.-J., Cattani A. Deutschland/ J.-J. Langendorf, A. Cattani // Historische Lexicon der Schweiz (29.10.2015) [Електронний ресурс]. – Режим доступу :www.hls-dhs-dss.chD3352.php.
6. Райнгардт Ф. Історія Швейцарії. Від початку до сьогодення / Ф. Райнгардт. – К.: Темпора, 2013. – 456 с.

References

1. Argumente für den Beitritt der Schweiz zur UNESCO (06.12.1947) [Elektronnyy resurs] – Rezhym dostupu: http://db.dodis.ch/document/186
2. Bericht über die kulturelle Lage im Staat Bayern (10.1945) [Elektronnyy resurs] – Rezhym dostupu: http://db.dodis.ch/document/2038
3. Gillabert M. Architekten zeichnen die Pläne der ersten Kulturbeziehungen zwischen der Schweiz und Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg / M. Gillabert // Die Schweiz im Spiegel der Welt. Kulturaustausch im Wandel der Zeit [Elektronnyy resurs] – Rezhym dostupu: http://www.spiegelderwelt.ch/article/architekten-zeichnen-die-plane-der-ersten-kulturbeziehungen-zwischen-der-schweiz-und
4. Kommentar [von Otto Kallir-Nirenstein im Katalog] zur geplanten Auktion bei der Galerie Fischer [30.6.1939] und der damit im Zusammenhang stehenden Clearingproblematik (1939) [Elektronnyy resurs] – Rezhym dostupu: http://db.dodis.ch/document/18138
5. Langendorf J.-J., Cattani A. Deutschland/ J.-J. Langendorf, A. Cattani // Historische Lexicon der Schweiz (29.10.2015) [Elektronnyy resurs] – Rezhym dostupu:www.hls-dhs-dss.chD3352.php
6. Raynhardt F. Istoriya Shveytsariyi. Vid pochatku do s'ohodennya / F. Raynhardt – K., Tempora, 2013. – 456 s.

Стаття надійшла до редакції 05.12.2016 р.

UDC 008 (476)

Uladykouskaja Liubou
PhD in Philology, Associate Professor, National Institute for Higher Education, Director General, Institution "Intercultural Dialogue" (Minsk, Belarus)
uladykl@gmail.com;
Susan de France
PhD in Anthropology, Associate Professor and Associate Chair, University of Florida, Department of Anthropology, Gainsville, Fl, USA
sdef@ufl.edu

INTERCULTURAL DIALOGUE AND BELARUS: CRISIS OR CHANCE?

The goal is to define the functional role of intercultural dialogue in modern Belarus. The research **methodology** is based on the next methods: system analysis, structural-functional, historical, anthropological, and axiological, which allow us to consider the national culture and the contemporary socio-cultural space in their integrity and consistency. Philosophical methods (analytical, phenomenological and dialectical) made it possible to identify the tendencies of development and interpretation of intercultural dialogue. Deduction and induction, abstraction and generalization were also used. **Scientific novelty.** This article is devoted to the modern interpretation of the intercultural dialogue and its functional role in Belarus. **Conclusions.** Being a universal value of the modern world and strategy of European cultural policy intercultural dialogue plays a critical role for the nation building and democratic transformation in Belarus. The crisis of the Belarusian national culture, the lack of natural linguistic and cultural context, not high enough level of national identity and the split of the Belarusian society can be overcome to a large extent through the development of intercultural dialogue, which would be an attributive characteristic of Belarusian society due to its historically multi-confessional and multi-ethnic structure and deep democratic traditions of the Belarusian history.

Key words: Intercultural dialogue, European cultural policy, Belarus, nation building.

Владыковская Любовь Николаевна, *кандидат филологических наук, доцент Республиканского института высшей школы, генеральный директор учреждения «Межкультурный диалог» (Минск, Беларусь);* ***Сьюзан де Франс,*** *доктор антропологии, руководитель Департамента антропологии, Университет Флориды (США)*

Межкультурный диалог и Беларусь: кризис или шанс?

Цель исследования – определение функциональной роли межкультурного диалога в современной Беларуси. **Методология** исследования базируется на применении методов системного анализа, структурно-функционального, исторического, антропологического и аксиологического, позволяющих рассматривать национальную культуру и современное социокультурное пространство в их целостности и системности. Философские методы (аналитический, феноменологический, диалектический) дали возможность выявить наиболее общие закономерности развития и трактовки межкультурного диалога. Использованы также общенаучные методы дедукции и индукции, абстрагирования, обобщения. **Научная новизна.** Систематизированы основные теоретические и практические подходы к пониманию и использованию межкультурного диалога в современном мире. Показаны историко-культурные предпосылки и препятствия для развития межкультурного диалога в Беларуси, а также его возможная функциональная роль в национальном строительстве и демократической трансформации. **Выводы.** Являясь универсальной ценностью современного глобального мира и основой стратегии европейской культурной политики, межкультурный диалог играет важнейшую роль в национальном строительстве и демократической трансформации Беларуси. Кризис белорусской национальной культуры, недостаточность натурального языково-культурного контекста, уровня национальной идентичности, расколотость белорусского общества в значительной степени могут быть преодолены путём развития межкультурного диалога, который мог бы являться атрибутивной характеристикой белорусского общества благодаря его исторически поликонфессиональной и полиэтнической структуре, а также глубоким демократическим традициям белорусской истории.

Ключевые слова: межкультурный диалог, европейская культурная политика, Беларусь, национальное строительство.

Topicality. Despite the fact that intercultural dialogue is often used in the world theory and practice, this notion is rather vague, and there are many concepts and aspects of intercultural dialogue.

Dr. Stephen Dahl writes that the term "intercultural dialogue" is used too freely and carelessly [2]. Most of contemporary researchers (like Maureen Guirdham [3], Rossita Albert [1], Jerzy Smolicz [7] and others) believe that intercultural dialogue helps to solve political, social, and religious conflicts. Prof. Wendy Leeds-Hurwitz writes that intercultural dialogue entails an exchange of views between individuals or groups having different ethnic, cultural, religious or linguistic backgrounds, requiring that participants listen to one another, but not necessarily reach agreement [5]. The diversity of intercultural dialogue approaches including specific national and regional understanding is demonstrated by the span of its key concepts as proposed by the world researchers on the web-site of the Center for Intercultural Dialogue in Washington, DC (http://centerforinterculturaldialogue.org/publications/). In the widest sense, intercultural dialogue is an exchange between different systems of values.

Intercultural dialogue is open and respectful exchange of opinions, which contributes to deeper understanding and perception of others; it seeks peaceful, non-confrontational solutions to diversified questions and issues. In this sense, intercultural dialogue is of great value to the contemporary world. It ensures active participation in global cooperation, which is the intrinsic part of any progress. The adoption of humankind's most valuable heritage and the contribution of one's own achievements to the world treasury is the primary goal of each nation unless it wants to become an outsider, lose its sovereignty, and disappear first from the international arena and then from its own land.

© Uladykouskaja L., 2016
© Susan de France, 2016

Intercultural dialogue is a fundamental model of democratic communications that resists violence and learns to live peacefully and constructively in the multicultural world. At the same time, intercultural dialogue is the instrument that contributes to consensus and non-admission repudiation of conflicts thanks to respect for a human person and any displays of creative initiative.

Intercultural dialogue is primarily a supra-cultural, universal phenomenon that embraces the features typical for all nations and cultures and is based on the recognition of equal dignity and equal opportunities of and for individuals, social groups, nations and cultures.

This is exactly the national culture that can be the central subject of the contemporary cultural dialogue in its international perspective. And this cultural dialogue is feasible when, on the one hand, there is no confrontation, and, on the other hand, there are one's own traditions, as well as respect for others. The understanding of intercultural dialogue, which acknowledges the right to be different and sees the value of cultural diversity and creates the foundation of many international acts, including the UNESCO Declarations.

The European Union declared 2008 the European Year for Intercultural Dialogue. Furthermore, the European Union chose intercultural dialogue, as a strategy for its cultural politics based on cultural diversity. The Council of Europe's White Paper on Intercultural Dialogue: Living Together as Equals in Dignity (2008) advanced the conviction that "it is our common responsibility to achieve a society where we can live together as equals in dignity" [9, 5].

Cultural politics is rather different in European countries where the preservation of cultural originality and native language is one of the main tasks of the Europe of Fatherlands. Intercultural dialogue is essential for avoiding conflict and the marginalization of citizens based on their cultural identity. Unlike multiculturalism, which has failed in some European countries and which maintains a focus on the preservation of separate cultures, intercultural dialogue seeks to establish linkages and common ground between different cultures, communities, and people.

In his essay "Identity and Migration" Prof. Francis Fukuyama (2007) proposed ways to overcome negative issues of multiculturalism and migrant movements. He revealed why and how old multicultural structure must be replaced by more energetic efforts to integrate non-western populations into the common liberal culture: not multiculturalism, but inter-culturalism instead. The intercultural debate must be opened in order to redefine modern liberal identity. To continue the idea of cultural diversity as a common good, more energetic efforts are needed in order to integrate all sorts of people into the common liberal culture. In order to get that done, this multiculturalism based on group recognition and group rights must be abandoned [4].

Intercultural dialogue is perceived more and more as an alternative model to the previous integration policies marked by assimilations and multiculturalism. Thus, intercultural dialogue today is essential for every modern community especially when related to the planned migrant movements and the collapse of multiculturalism in Europe; the importance of intercultural dialogue has become even more obvious after the terrorist attacks in Paris on November 13, 2015.

In Belarus, specific features of intercultural dialogue are not associated with the migrant movement or multiculturalism. Migrant movement to Belarus has been connected to Ukrainian refugees since 2014; however, there are no cultural conflicts because of similarities between Belarusian and Ukrainian cultures and languages due to economic and political reasons.

Our goal is to define the functional role of intercultural dialogue in the modern Belarus.

Main part. Intercultural dialogue is extremely important for Belarus in the aspects of nation building and democratic transformation. Additionally, intercultural dialogue and its relationship to national building and democratic transformation force one to evaluate the specific traits of contemporary Belarusian society to find possible ways for preserve Belarusian sovereignty.

Over the last two decades Belarusian nation building has been substituted with the process of nation destroying and decay in all spheres of society, including the sociocultural one. This is especially problematic given the trend toward the substitution of social and human sciences in Belarus with ideology, as well as the lack of natural Belarusian national cultural context with historically inherent democratic values.

Meanwhile facilitation of the intercultural dialogue is vital today and traditionally intrinsic to the Belarusian culture and it would generate the formation of open thinking and democratic values, insofar as intercultural dialogue implies the recognition of equal dignity and equal opportunities for people, social groups, and cultures.

Intercultural dialogue could become a basis for the democratic transformation in Belarus. This could be achieved through several means. First, a dialogue of various social groups, parties, initiatives, schools, ethnic cultures and religions – in the framework of the development of civic society by means of the strengthening of national identity and Belarusian cultural values as opposed to the Soviet ones. Secondly, through the study and adaptation of European and American experience in intercultural dialogue, which will reveal and consolidate democratic attitudes in contemporary Belarus. Thirdly, through dialogue between cultures and nations on international and global levels that will include Belarus in global (Western) context.

History gives examples of democracy only in free countries; only free country can be democratic. That is why any democratic transformation in Belarus must be connected with Minsk-centric thinking, the Belarusian system of coordination of values and priorities, as well as the Belarusian national identity, culture, and the national language. The dialogue of national cultures is possible in the national languages and from national perspectives and interests. There is no constructive dialogue between homeless. That is why contemporary Belarus should preserve spiritual and cultural independence. Dependence on the imperial paradigm is still very strong (especially in the social sciences and humanities) and now it has a tendency to increase: Russian

authors and Russian interpretations absolutely dominate. In that context, Belarusian traditions – European, gentry and at the same time democratic– are not growing, but are concealing, destroying, and replacing.

Belarus is a part of European Christian civilization with Christian values and ideals, where the worldview is shaped by the rejection of war as a means of solving conflicts, where the ideas of equality and justice, as well as sympathy and understanding of the needs of other individuals, have always been very popular. The Belarusian mentality is liberal. Belarus has historically absorbed the respect to the notion of right, the urge towards the supremacy of law, and trust in foreigners and those who are different.

The Belarusians are hospitable, peace loving and resilient. There are several factors attest to this unique combination of peacefulness and resilience. Among them there is unconditional nuclear disarmament during the early days of independence in exchange for security guarantees from the major states (as well as Ukraine – a participant of the Budapest memorandum), while the state still has to deal with huge expenses to liquidate the consequences of the Chernobyl catastrophe. Among other factors, there is the emergence and survival of Belarusian entrepreneurship in very difficult situations.

Belarus is a traditionally multi-confessional country. Representatives of various religions always coexisted here peacefully. There were no serious clashes, as well as religious persecution in Belarus. Orthodox and Catholic churches have interacted a lot in Belarusian territory. At one point Belarus even made an interesting attempt to unite them to create the “Uniate Church” (1596). During the Reformation and in the 17th century Protestantism had significant influence in the region. As argues a Belarusian researcher Victor Odinochenko (2014) according to the survey conducted in 2011 by the Institute of Sociology of the National Academy of Science of Belarus every fifth Belarusian feels himself a "true believer" and 57.3% of Belarusian true-believers are Orthodox, 34.5% are Catholics and 31% are Protestants. Furthermore, Muslim culture has also been well developed in Belarus, especially as represented by Tartars. It has had many contacts with ethnical Belarusian culture [6].

There is a very interesting tradition of coexistence between Pagan and Christian traditions in folk Belarusian culture. The rich Pagan heritage is currently revealed, for example through ancient names: Neman (name of one of the biggest river in Belarus) bears the name of the Celtic Goddess of War, while Kupala (the alias of the famous Belarusian writer and poet Janka Kupala) is the ancient Goddess of Water. Moreover, a hedonistic summer celebration, “Kupalle,” is the most beloved pagan holiday in contemporary Belarus.

On the one hand, because of the long and extensive interaction of religions and cultures, Belarusian culture has developed a high degree of resilience as well as the capacity for cultural and linguistic independence with the preservation of a “cultural core” that has been a century-long guarantee of periodic national renaissance. On the other hand, multicultural and trans-civilization societies have been subject to entropy, which, in theory, provides for the development of the socio-cultural community through the adoption of new cultural forms and the reshaping of traditional forms. In the Belarusian case, however, this process was impeded by the oppression of Belarus’s own cultural tradition, and in some instances, was also due to traditional Belarusian conservatism.

Today Belarusian culture is in crisis. This crisis is due not only to national problems, but also due to crisis in the (Western) European cultural space, as well as a whole set of global challenges connected with moral relativism, axiological crisis, and so on. Moreover, the crisis of the Belarusian national culture has been brewing for a long time as a result of the gradual separation of two interrelated subsystems culture: the sphere of creation and the sphere of mass and grassroots level functioning. This is not the fault of the creators, such as writers, artists, scientists, and cultural workers in general. Belarus is actually ahead of other countries on literature, scientific development of the mother language, production of national encyclopedias, and literature and national folklore studies.

Contemporary Belarus is both traditional and modern, Soviet and European. National identity for most of the population is rather weak and that fact prevents social solidarity and social self-organization. The lack of national consolidation is a result of the weakness of the Belarusian national identity and the coexistence of its mutually exclusive versions (e.g., zapadnorusizm, tuteyshasts, Soviet identity, European identity, etc. [8].

It is necessary to overcome a system of negative Soviet, colonial sociocultural stereotypes and to protect cultural originality. It is obviously that the Belarusian culture, the Belarusian language, and the Belarusian identity need to be supported, not only by the government, but also by the civil society.

It seems that the strengthening of Belarusian national identity requires an objective interpretation of Belarusian history and the abandonment of the Soviet mentality, stereotypes and evaluations. There is a need for creation of a pantheon of Belarusian heroes (primarily by means of literature, art and media), national myth-making, the transition from the colonial mindset to the Belarus-centric one, popularization of Belarusian values and ideals, and the revival of the traditions of the Belarusian gentry. In conjunction, there is a need for rejection of Eurasian concepts in Belarus, adoption of the Law on the Protection of the Belarusian Language, and regulation of the language situation as it is accepted in all sovereign states. The processes need to develop hand in hand with respect for an individual and all manifestations of individuality including the creation and promotion of Belarusian brands in tourism and business, etc.

There are different examples of national histories and roles of language in Europe. Sometimes the main factor of nation building is not a language, but we always find some other united national factor that plays a fundamental role in national identity. For example, English speaking Ireland is united via its Catholic faith. The Belarusians created a state in their ethnic territory. The main factor of nation building is not religion or some other factor, but rather the Belarusian language. The Belarusian language is the foundation of national freedom and together with the nation-state it realizes the potential of the people’s cultural and socio-economic development – the national idea.

From 1995 onward, the ruination of Belarusian national culture has displayed a very active, systematic and purposeful character, especially when concerning the Belarusian language. There is not any demand for the Belarusian

language in the workplace or in academia. Moreover, it is dangerous to use Belarusian because the native language is associated with the political opposition. Therefore, the Belarusian language is used and comprehended less and less.

According to the information of the Statistical Committee of the Republic of Belarus (Education in the Republic of Belarus: Statistical collection 2015, 32), 12.8% children at preschools in Belarus in 2010 studied in Belarusian, in 2013 the number was 11.1 %, and in 2014 it was 10.5 % (respectively in cities: 3%, 2.6%, 2.4%; in villages: 61.6%, 57.6%, 56.4%). In secondary (high) schools during the 2010-2011 academic year 19% of pupils studied in Belarusian, in 2011-2012 the number was 17.8%, in 2012-2013 it was 16.6%, in 2013-2014 15.5%, and in 2014-2015 14.5% ((Education in the Republic of Belarus: Statistical collection 2015, 67). Other pupils study in Russian even though more than 53% of the population of Belarus calls Belarusian their native language (for comparison, in 1990s more than 80% in Belarus people called Belarusian their native language). Unfortunately there are no universities in Belarus (as well as abroad) that teach in Belarusian, although the national elite has been trying to create one for twenty years. It is likely that official data do not show the real picture of the Belarusian language because usually schools that have the status of "the Belarusian language of studying" use Russian.

Being a transient and problematic country, which depends on the outside world – a world that cannot fundamentally affect the internal situation in Belarus – Belarus, like any other country, cannot exist without public consensus on determining strategic issues.

A society that is not based on national ideals, cultural traditions and historical memory (despite the fact that the Belarusian nation has all these values), has no spiritual support, no patriotic faith, is non-competitive and is lacking in its own subjectivity and geopolitical perspective. Such a society is unable to achieve the implementation of the basic conditions and ways of democracy: political pluralism, free elections, human rights, freedom for mass media, and so on.

A splintered and divided society can be united based on fundamental national values, rather than an ideology that creates further division. Belarus can be united by Belarusian national culture in the broadest sense, the national (Belarusian) language, national identity, intercultural dialogue and an idea of particular relevance in the contemporary world.

Thus, as a dialogue of national cultures, intercultural dialogue can, on the one hand, actualize the issues of national culture and language, and on the other hand, it can open up the boundaries of provincialism, backwardness, closeness and isolation. It is important to find the balance between the preservation of cultural originality and open intercultural dialogue at different levels: individual, local, regional, national, international and global.

Conclusions. Intercultural dialogue plays a critical role for the nation building and democratic transformation in Belarus. Modern Belarusian society is closed and intolerant although Belarusian national culture has a rich history of developing democratic traditions. Belarusian society is multicultural and multi-confessional, but now it is too fragmented due to the lack of national identity and natural cultural context, and discrimination of the national language.

Belarus should research and practice intercultural dialogue as a constructive dialogue of national cultures and civilizations, as inter-ethnic, inter-religious communication, interaction of subcultures within the same socio-cultural environment, and as a social dialogue between the representatives of different professional groups, schools, opinion, parties, etc. Intercultural Dialogue provides inclusion into the global context, and it forms open, critical, and dialogical thinking with its respect to difference, diversity, democratic manner of communication, and so. Intercultural dialogue also demands preservation and development of Belarusian traditions, such as historical multiculturalism and ideals of personal liberty, law, and respect to others.

Intercultural dialogue is extremely important for Belarus as it ensures the possibilities of implementing the integral function of Belarusian culture and national identity and contributes to the goals of democratizing contemporary society and encouraging a self-sufficient, and creative personality. It promotes the formation of modern open thinking, where the main values are freedom and equality.

References

1. Albert, R. 2006. Violent interethnic conflict and human dignity: major issues in intercultural research and knowledge utilization. Paper presented at the Workshop on Humiliation and Violent Conflict Conference, Columbia University, 19 December.

2. Dahl, S. 2001. Culture and Transformation. London: ECE Publishing.

3. Guirdham, M. 2005. Communicating across Cultures at Work. New York: Palgrave MacMillan.

4. Fukuyama, Fra ncis. 2007. "Identity and Migration" in Prospect Magazine, issue 131, February 25. Accessed 05 January 2016. http://www.prospectmagazine.co.uk/features/identity-migration-multiculturalism-francis-fukuyama

5. Leeds-Hurwitz. 2014. Intercultural Dialogue. Accessed 15 April 2015. https://centerforinterculturaldialogue.files.wordpress.com/2014/02/key-concept-intercultural-dialogue1.pdf

6. Odinochenko, Viktor [Odinochenko, Victor]. 2014. Religioznaja situacyja v sovremennoj Belarusi [Religion situation in contemporary Belarus]. Accessed 22 December 2014. http://www.geopolitika.lt/?artc=7073

7. Smolicz, J. (2005). "Globalisation, Cultural Diversity, and Multiculturalism: Australia" in The International Handbook of Globalisation and Education Policy Research, edited by J.Zajda, 207-220. Dordrecht: Springer.

8. Tożsamości zbiorowe Białorusinów, edited by R.Radzik. 2012. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.

9. White Paper on Intercultural Dialogue: Living Together as Equals in Dignity , launched by the Council of Europe Ministers of Foreign Affairs at their 118th Ministerial Session. Strasbourg, 7 May 2008. Accessed 04 April 2016. http://www.coe.int/t/dg4/intercultural/source/white%20paper_final_revised_en.pdf

Стаття надійшла до редакції 22.11.2016 р.

UDC 398.2 (477):008

Denysyuk Zhanna
Ph.D. in Culturology, Head of research
and publishing department
of the National Academy of Managerial Staff
of Culture and Arts
ORCID: 0000-0003-0833-2993
jannet_d7@ukr.net

POST FOLKLORE AS A PHENOMENON OF MODERN COMMUNICATION PRACTICES

The objective of this paper is to study post folklore as a phenomenon intermediated by the modern communication practices. **Methodology** of the research lies in the applying of general scientific principle of objectivity, culturological, structural semantic and analytical methods to research post folklore as a phenomenon shaped by daily communication practices belonging to the type of social practices conditioned by the evolution of information technologies and communication means and facilities. **Scientific novelty** of this paper lies in the cohesion between modern communication practices as the key factor and the origin and development of Web-based post folklore texts. **Conclusions**. Based on the research findings, it was discovered that modern Web-based post folklore is primarily connected with its perception as a communication system, which basis is formed by messages and senses. Responding to socially significant events of current interest and in tune with the collective consciousness of the contemporaries, post folklore works act as means of objectivation of the world in certain categories and images that can appeal to the symbolic and sign nature of various cultures present in the daily socialisation space both at the intellectual and mundane levels. The post folklore, born and circulated in the internet space, reflects those trends of public consciousness that dominate it in the given period. The use of folklore forms of the past and resorting to the meta-language is spontaneous and, sometimes, is of an entertaining nature. In perceiving the reality Web users tend to use folklore forms, which intrinsic metaphoricity enables anonymous creators of internet folklore impart general significance to the up-to-date events.

Key words: communication, communication media, post folklore, communication practices, social communication, everyday life, virtuality.

Денисюк Жанна Захарівна, *кандидат культурології, начальник відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

Постфольклор як феномен сучасних комунікативних практик повсякденності

Метою роботи є дослідження постфольклору як феномена, що опосередковується сучасними повсякденними комунікативними практиками. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні загальнонаукового принципу об'єктивності, культурологічного, структурно-семантичного та аналітичного методів у дослідженні постфольклору як феномена, що формується комунікативними практиками повсякденності, які належать до різновиду сучасних соціальних практик, зумовлених розвитком інформаційних технологій та засобів комунікації і зв'язку. **Наукова новизна** роботи полягає у зв'язку сучасних комунікативних практик як ключового чинника із зародженням та розвитком потсфольклорних текстів у інтернет-мережі. **Висновки**. В результаті дослідження встановлено, що сучасний постфольклор в інтернет-просторі пов'язаний передусім із розумінням його як комунікативної системи, в основі якої лежать повідомлення та смисли. Реагуючи на суспільно значимі події, які є актуальними та суголосними масовій свідомості сучасників, твори постфольклору виступають способом об'єктивації світу в певних категоріях та образах, що можуть апелювати до символічно-знакової природи різних культур, присутніх у повсякденному просторі спілкування як на інтелектуальному, так і на побутовому рівнях. Постфольклор, що створюється та циркулює в інтернет-просторі, відображає ті тенденції суспільної свідомості, які в ній домінують у даний період часу. Використання фольклорних форм минулого, звернення до метамови має спонтанний, іноді розважальний характер. Тяжіння до фольклорних форм сприйняття реальності у користувачів мережі інтернет, притаманна їм метафоричність дають змогу анонімним творцям інтернет-фольклору надавати актуалізованим подіям загальної значимості.

Ключові слова: комунікація, засоби масової комунікації, постфольклор, комунікативні практики, соціальні комунікації, повсякденність, віртуальність.

Денисюк Жанна Захаровна, *кандидат культурологии, начальник отдела научной и редакционно-издательской деятельности Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Постфольклор как феномен современных коммуникативных практик повседневности

Целью работы является исследование постфольклора как феномена, опосредованного современными повседневными коммуникативными практиками. **Методология** исследования заключается в применении общенаучного принципа объективности, культурологического, структурно-семантического и аналитического методов в исследовании постфольклора как феномена, что формируется коммуникативными практиками повседневности, которые относятся к разновидности современных социальных практик, обусловленных развитием информационных технологий и средств коммуникации и связи. **Научная новизна** работы заключается в связанности современных коммуникативных практик как ключевого фактора с зарождением и развитием потсфольклорных текстов в интернет-сети. **Выводы**. В результате исследования установлено, что современный постфольклор в интернет-пространстве связан, прежде всего, с пониманием его как коммуникативной системы, в основе которой лежат сообщения и смыслы. Реагируя на общественно значимые события, которые актуальны и созвучны массовому сознанию современников, произведения постфольклора выступают способом объективации мира в определенных категориях и образах, которые могут апеллировать к символически-знаковой природе различных культур, присутствующих в повседневном пространстве общения как на интеллектуальном, так и на бытовом уровне. Постфольклор, что создается и циркулирует в интернет-пространстве, отражает те тенденции общественного сознания, которые в нем доминируют в данный период времени. Использование фольклорных форм прошлого, обращение к метаязыку носит спонтанный, иногда развлекательный характер. Тяготение к фольклорным формам восприятия реальности у пользователей сети интернет, присущая им метафоричность позволяют анонимным создателям интернет-фольклора надавать актуализированным событиям общую значимость.

Ключевые слова: коммуникация, средства массовой коммуникации, постфольклор, коммуникативные практики, социальные коммуникации, повседневность, виртуальность.

© Denysyuk Zh., 2016

Timeliness of the research topic. To a certain degree, communication has become an iconic phenomenon determining the vector of evolution of the human civilisation and culture, as well as various sociocultural links in particular. Technological and technical development of communication media (CM) is a telling factor of the general civilisation progress, and the level of communication is indicative of a phase of evolution of the capabilities for satisfying the information and communication needs. CM have turned from just information transmission channels and methods into a separate infrastructure with its own polysemantic universe. They have not merely integrated sectors of social life into one but also become part and parcel of the daily routine, have determined vectors of evolution, the value hierarchy, and entailed coinage of new levels of culture and sociocultural practices. They spawn modern CM and communication practices, which are universal in their functional orientation, breed specific cultural phenomena mediated by them and circulate within their field. The post folklore segment, mediated by modern communication practices belongs to such phenomena.

The internet communication network has gained worldwide acceptance and popularity; it is not only a communication means but also a powerful communication environment with determined principles of creation and propagation of information, texts, works and user content. For the first time ever The Web 2.0 technology platform enabled users to create and spread own content, with effect on the communication quality, creative self-expression and own self-presentation. Wide public accessibility of the internet on the technology facilities of mobile communication brought about a real revolution in the communication process, having made online intercourse an integral part of the modern daily communication practices. Such daily socialisation and the massive enthusiasm about it entailed formation of a distinct sociocultural area of the Web, filled with cultural examples, texts which in light of imminence/obligation of sharing in the network have their own peculiar rules of build-up and character filling, characterised by succinctness, pithiness, depth of content and semantic compression. These very characteristics are inherent to post folklore works which are formed and circulate on the Web.

Objective of the paper is to research post folklore as a phenomenon intermediated by the modern daily communication practices.

Analysis of the latest studies and publications. For the research of the topic, it is worth noticing that post folklore was studied from the standpoint of functioning in general – the works by M. Alekseyevskyi, V. Andreyev, V. Anikin, A. Arkhypova, V. Berezhnyi, K. Bohdanova, O. Britsyna, O. Zharov, A. Yenikeyev, A. Kargin, A. Kostina, N. Lysiuk, I. Marynenko, V. Metalnykova, S. Nekliudov, A. Petrov, M. Priyomysheva, D. Radchenko, V. Rukomoinykova, T. Savelyeva, A. Savchenko, O. Selivanov, T. Suslova, T. Schepanska, L. Yadryshnikova, O. Frolova; as a phenomenon of communication practice – within the "internet folklore" confines – here appertain the works by A.Kolistratova, V.Krawczyk-Wasilewska, S.Petrenko, Yu.Schurina; modern communication practices, and also works by P.Burdye, O.Voroshylova, G.Garfinkel, O.Hrymov, N.Zrazhevska, S.Konoplytskyi, N.Maleyeva, A.Radkevych, V.Sokovnina and V.Faturova are devoted to their consideration in the context of social practices.

Rendering the basic material. In their functional orientation communication practices belong to sociocultural practices, where the latter is understood as a human activity aimed at capturing and rendering reality, a set of culture conventional ways of activity and habitual patterns of behaving with various people, things, symbols, one's own body, language, time and space. Social practice shall be understood as the process of common (collective) activity of individuals focused on preserving or changing the system of social relations. Social practices shall be understood as a method of individual's interaction with the self and the environment, whose results is a concrete daily customary activity; an array of actions or attains of behaving with things and people; practical knowledge and particular skills which translate into the ability to perform certain action also refers hereto.

Social practices reveal the basic techniques of acting, cognising and communicating possible in a given culture at this moment. Typical perception and identification of the outside world underlie social practices.

Practical activity, related to information production and exchange and realised with the help of modern information and communication technologies, grows into a principal in the information society. Diverse communication means and digital gadgets become an essential part of a man's daily life, changing its daily pace and quality. Polish researcher V.Krawczyk-Wasilewska underlines that the computer, the mobile phone and all deriving interactive digital devices have created a new sphere of communication culture which followed the path from the multimedia era through the secondary oral nature and up to the digital culture, which is illustrative of coinage and remittance of meanings with the help of certain code (or rather categorisation of notions) subject to digital re-encoding (digitalisation) in the modern world [3, 103].

Thanks to the modern e-technologies, the ceaseless globalisation has minted a new style of interpersonal communication – and not just in the immediate surrounding but also across the globe. Mobile phones and internet are a sort of encyclopaedia of popular knowledge in the global dimension and serve not only for information search, but simultaneously for entertainment, communication, sharing thoughts and personal views.

As O.Prokhorenko underscores, uniting millions of users from all around the world the Web constitutes an intercommunication medium of a radically new type. It acts as a stand-alone compound with its own functions and social characteristics. The problem of measuring the degree of influence of the internet on the formation of social groups and on development of the society as a whole therefore becomes actual [7, 3].

Since the advent of the internet, much of the daily routine communication practices have migrated to the virtual plane, thus generating new forms of interpersonal communication as well as cognitive, educative and entertaining practices of information consumption. These vary in essence and functional orientation, though any activity accomplished via the Web is information and communication activity in point of fact.

Communication, like the domain of human culture, is intimately connected with the sphere of signs and symbols as the phenomena of objective, "thing" world with their appropriate meanings, senses and values.

As defined by N.Maleyeva, the internet milieu originates a separate virtual space, which is a continuation of the social reality where all ties are based on communication and usage of novel information and communication means and technologies (internet, computer, tablet, mobile phone, gadgets etc.) [4, 115].

What concerns the functioning of post folklore in the setting of mass communication, researchers unanimously believe that it is acquiring brand new traits and is already determined by the factors of its formation. In particular, O.Zharova justly holds that folklore as such is being modified, and a need arises to speak about not only folklore in general, nursed as a rule by country folk, but about post folklore which was born in the urban environment. We can reason the emergence of post folklore so that today ideological needs of townspeople have to be satisfied in different manners that have no direct relation to the oral folk tradition. Post folklore is also fragmented respectively to social, professional, clan and even age stratification of society [2, 42].

At the current stage, the Web is a universal field of sociocultural interaction and satisfaction of not only information but also cultural needs of good many individuals, which also accumulates creative potential, offering opportunities for self-expression and production of internet works aligned be the generic term of post folklore works formed in the process of accomplishment of daily communication practices. As it was fairly marked by V.Posokhova, the aspiration to overcome dailiness has actually become users' daily business. Resorting to online services and social networking has become a quite natural, habitual and widespread activity which has pushed up users' existing idea of the time-space bounds and their own abilities. The researcher also thinks that the new media reality, into which a personality dives to escape the routine and was perceiving and using mostly for leisure, prompted self-cognition and tapping their own potential [6, 211].

The virtual internet space is socially oriented as it is filled with individuals, to be more precise, by individuals' projections and the texts and images, real and fantastic, they generate. Its peculiar features are also voluntariness – contacts are established in a free order, the user can stop them by their own wish at any time, change the standard; the behaviour role, yet in the process of internet communication an individual does not behave the same as under similar conditions in the usual social reality; and aspiration to untypical, non-standard conduct. Predominance of sign over verbal text in the process of communication affects the building of the interlocutor's image, specific ways of expressing emotions, and filling the text with peculiar means of emotional expressiveness.

Social networks, blogs, communication activity in forums and chat communication belong to the most widespread communication practices. Social networks are an interactive web-based service and a communication means which can serve as a condition for personality development but along with this, the effect of particular sociocultural practices of personality is determined by its activity (defined by strategy, goals and means) in the information and communication culture space. So called comment communication makes a significant portion of the daily communication practices, where commenting on any topical subject, publications is also a separate room for the network creativity, begetting works that typologically belong to post folklore. The communication purpose of writing messages in social networks is sharing thoughts here and now, discussing any problem, engaging new communicants in the polylogue, promptness of obtaining new information, conversing with well-known people, autocommunication and self-reflection. As O.Hrymov opines, this is a personality who is the subject of social communication interaction in the process of such communication activity which, being a sociocultural practice, determines emergence and evolution of new sociocultural phenomena and artefacts [1, 3].

Conceiving forms of network communication that cause creation of post folklore texts, T.Savelyeva also emphasises that in such format authors of post folklore texts are simultaneously performers and spectators (listeners, readers), and many researchers call Web texts verbal-written, defining them as a spontaneous language. Internet folklore responds to the story of the day in full identity to the needs of collective consciousness, and in the presentation it uses not only the language of folk mythology conventionalities, but also keeps current the self-reproduction of superstitions, mythologemes of the past; whereas the key feature of post folklore, mediated by communication practices, is intertextuality, which shows in compiling both direct quotes and allusions to famous folklore literature texts [8, 32].

The most significant factors that have effect on Web-based post folklore and its genre specificity are also hypertextuality and interactiveness of the medium, and also technical capabilities of the internet for relaying and updating information and coining creolised post folklore texts with the application of audiovisual elements. Such Web-based creolised post folklore works as demotivator, meme/advice, internet comics, comic strip can be characterised, according to O.Nezhura, by a high degree of sense compression, and the reason behind the high popularity of these texts is their entertaining and humoristic nature, thanks to which thousands social-network users can see, rate and save them to favourites within hours [5, 47].

A special emphasis must be put on the game, carnival and masquerade nature of the internet-based communication owing to the anonymity of communicators, and absence of limits; the eruption of specific post folklore texts on the internet can be viewed as a part of this game. Here is also present boundless experimenting with the language and other signs: new verbal and non-verbal signs come to existence, and secondary semiosis of the existing language and non-language units lead to new meanings adhering to them in the virtual communication space. Realisation of the game component in the intercourse and in the creation of post folklore texts is related to the usage of the language as a means of achieving certain goals, first of all non-utilitarian ones, what supposes experiments on the language, pushing it beyond the boundaries of

standard or norm, a witting breach of the current pragmatic canons. In most cases such goals are attributed to the non-standard usage of the language and are realised as a setting to achieve comic effect.

The nature of social interaction in the Web milieu of information society is changing, and likewise a new mechanism of the dialogue of cultures, determined by the process of endless change of the environment of cultural events, is realised. The wide Web is a special communication environment, where new senses are born right along, and reality is a way of editing these senses. Thanks to the internet, both interpersonal and socially significant communication has broadened considerably. The modern political, professional and business world progressively focuses on the Web-based communication means, so respective communication skills and experience can be easily ranged among the sought-after professional and social qualities of a personality.

The distribution of own content by users spreads actively with the origination of the web 2.0 technology platform which was the starting point for creation and propagation of works, predominated by visual information, that typologically belong to post folklore works immediately related to the processes of individuals' communication activity in the internet. These works are notable for the principled unimportance of the original author of the propagated post folklore text; for the pronounced tradition clearly comprehended by all communicants, which is elicited in rules, genres, communication formats and principles of coinage and promotion of post folklore works; users' collective thought as the main regulator of the selection and popularity of post folklore texts.

Conclusions. Modern Web-based post folklore is connected, in the first place, with its perception as a communication system underlaid by messages and senses. Responding to socially significant events of current interest and in tune with the collective consciousness of the contemporaries, post folklore works act as a means of objectivation of the world in certain categories and images that can appeal to the symbolic and sign nature of various cultures present in the daily socialisation space both at the intellectual and mundane levels. Post folklore, which emerges and circulates in the internet space, reflects those trends of public consciousness that dominate in the given period. The use of folklore forms of the past and resorting to the meta-language is spontaneous and, sometimes, for entertainment. In perceiving the reality Web users tend to use folklore forms, whose intrinsic metaphoricity enables anonymous creators of internet folklore impart general significance to the up-to-date events.

Література

1. Гримов О. А. Социокультурные практики личности в социальных сетях: дисс. … канд. социол. наук: 22.00.06 / О. А. Гримов; Юго-Западный гос. ун-т. – Курск, 2014. –192 с.

2. Жарова О. С. Субкультура современных «менестрелей» как фактор постфольклора в рамках обыденного сознания / О. С. Жарова //Актуальные вопросы современной философии и политологии : сб. докладов международ. науч. заочной конф. (Липецк, 28 октября 2009 г.) / Отв. ред. А.В. Горбенко. – Липецк: Изд. центр «Де-факто», 2009. – С.42–43.

3. Кравчик-Василевська В. Електронний фольклор як явище цифрової культури // Слов'янський світ: щорічник. – Вип. 7 / В. Каравчик-Василевська; [голов. ред. Скрипник Г. А.] НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2009. – С.127–138.

4. Малєєва Н. С. Соціально-психологічний зміст комунікативних практик у мережі Інтернет / Н. С. Малеєєва // Наука і освіта. – 2014. – №11. – С.113– 118.

5. Нежура Е. А. Новые типы креолизованных текстов в коммуникативном пространстве Интернета / Е. А. Нежура // Теория языка и межкультурная коммуникация. – 2012. –№ 2. –С. 47–52.

6. Посохова В. В. Стилі он-лайн спілкування інтернет-користувачів в повсякденній мережній діяльності / В.В. Посохова // Теоретичні і прикладні проблеми психології. – 2013. –№ 3. – С.211–215.

7. Прохоренко Є. Я. Феномен кіберкультури в інформаційно-технологічному відтворенні соціуму: автореф. дис... канд. соціол. наук: 22.00.04 / Є. Я. Прохоренко ; Харк. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. – Х., 2008. – 23 с.

8. Савельева Т. В. Фольклор в галактике Маклюэна / Т. В. Савельева // Челябинский гуманитарий. – 2011. – № 2. – С.29–33.

References

1. Grimov, O.A. (2014). Social and cultural practices of the individual in social networks. Extended abstract of candidate's thesis. Kursk [in Russian].

2. Zharova, O.S. (2009 Subculture modern "minstrels" as a factor postfolklora As part of everyday consciousness: Actual problems of modern philosophy and political science: Coll. international reports. scientific. correspondence Conf. (Lipetsk, 28 October 2009), (pp. 42-43) Lypetsk: Yzd. tsentr «De-fakto» [in Russian].

3. Kravchyk-Vasylevska, V. (2009 Electronic folklore phenomenon of digital culture Slavic World: Yearbook. (vol. 7), (pp. 127–138). K. [in Ukrainian].

4. Malieieva, N. S. (2014). Social and psychological content of communication practices on the Internet. Nauka i osvita, 11, 113– 118 [in Ukrainian].

5. Nezhura, E. A. (2012). New types creolized texts in communicative Internet space. Teorija jazyka i mezhkul'-turnaja kommunikacija, 2, 47–52 [in Russian].

6. Posokhova, V. V. (2013). Styles online communication of Internet users in the network everyday activities. Teoretychni i prykladni problemy psykholohiyi, 3, 211-215 [in Ukrainian].

7. Prokhorenko, I. I. (2008). The phenomenon of cyberculture in the information-technology society playing. Extended abstract of candidate's thesis. Kh. [in Ukrainian].

8. Savelyeva, T. V. (2011). Folklore in galaxies Maklyuena. Chelyabinskiy humanytaryy, 2, 29–33 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 28.10.2016 р.

UDC 002.2 (477.75)

Dynikova Liliya
PhD, senior lecturer of the Department
of Ukrainian language, literature and culture
of the National Technical University of Ukraine
"Kyiv Polytechnic Institute"
dynan@ukr.net

THE FORMATION OF THE CRIMEAN TATAR PERIODICALS

The goal of the present article is to investigate non-Slavic typography of the XVIII–XX centuries. There are materials about the first Printing house in Crimea and the activity of the Crimean Tatar Printing house in Bakhchisarai. The **methodology** of the research consists in historical, cultural and comparative methods that allow to investigate the whole process of the formation of the Crimean Tatar periodicals. **Academic novelty** lies in the grounding of the fact that the development of the tatar periodicals was influenced by certain historical processes that formed its contextual filling. There is an Interesting story about publishing of newspapers "Terjiman" and "Enclosing to Terjiman", where compositions of the Crimean Tatar authors were published. **Conclusions**. Due to the deportation of the Crimean Tatar people, the typography has not been developing for a long time in Crimea. Most of print and electronic media in the Autonomous Republic of Crimea are issued in the Russian language.

Key words: Crimean Tatar periodicals, nation's culture, periodicals printing, typography.

Динікова Лілія Шерифівна, *кандидат культурології, старший викладач кафедри української мови, літератури та культури факультету лінгвістики Національного технічного університету України "Київський політехнічний інститут"*

Становлення кримськотатарського періодичного друку

Мета роботи полягає в дослідженні неслов'янської друкарської справи XVIII-XX століть. Подаються матеріали про першу друкарню в Криму, розповідається про роботу Кримськотатарської друкарні в Бахчисараї. Подано історію видання газети «Терджіман», «Додатка до Терджіману, де публікувалися твори кримськотатарських авторів. **Методологія** дослідження визначається застосуванням історико-культурологічного та компаративного методів, які дозволяють дослідити загальний (повний) процес формування кримськотатарських періодичних видань. **Наукова новизна** полягає у обґрунтуванні того факту, що розвиток кримськотатарських періодичних видань відбувався під впливом певних історичних процесів, що сформували їх змістове наповнення. **Висновки**. Отже, у зв'язку з депортацією кримськотатарського народу типографіка його в Криму тривалий час не розвивалася. Більшість друкованих і електронних ЗМІ в Автономній Республіці Крим виходили російською мовою.

Ключові слова: кримськотатарські видання, культура нації, друк періодичних видань, типографія.

Дыникова Лилия Шерифовна, *кандидат культурологии, старший преподаватель кафедры украинского языка, литературы и культуры факультета лингвистики Национального технического университета Украины "Киевский политехнический институт"*

Формирование крымскотатарских периодических изданий

Цель работы заключается в исследовании неславянских печатных изданий XVIII-XX веков. Подаются материалы о первой типографию в Крыму, рассказывается о работе Крымскотатарской типографии в Бахчисарае. Подано историю издания газеты «Терджиман», «Приложения к Терджиману», где публиковались произведения крымскотатарских авторов. **Методология** исследования определяется применением историко-культурологического и сравнительного методов, которые позволяют исследовать общий (полный) процесс формирования крымскотатарских периодических изданий. **Научная новизна** заключается в обосновании того факта, что развитие крымскотатарских периодических изданий происходило под влиянием определенных исторических процессов, сформировавши их наполнение. **Выводы**. Итак, в связи с депортацией крымскотатарского народа типографика его в Крыму длительное время не развивалась. Большинство печатных и электронных СМИ в Автономной Республике Крым выходили на русском языке.

Ключевые слова: крымскотатарские издания, культура нации, печать периодических изданий, типография.

Relevance of the investigation. The culture of any nation is unique and multi-faceted phenomenon. This, also, concerns the ethnic communities in Ukraine. According to the postulate, common among the ethnographers: anyone who knows just one nation, knows every nation. Indeed, knowledge of the "outsiders", especially related genetically or geographically, allows better defining and clarifying the role and place of their own nation among others.

The aim of the present article is to research non-Slavic typographical case of the XVIII–XX centuries. Materials about first Printing house in Crimea are presented.

Academic novelty lies in the validation of the fact that the development of the tatar periodicals has been influenced by certain historical processes that formed its contextual filling.

Presentation of the main material. The nation with ancient history and the ancestors of the Crimean Tatars were Tauris who lived in the Crimean peninsula more than two thousand years ago. People who just 200 years ago had powerful state, Crimean Khanate, have turned out to be left-over in their own land without a national homeland and culture. All the historical and cultural values (material and spiritual) which the Crimean Tatars left in the national homeland during deportation were destroyed. Everything was burned and destroyed,

© Dynikova L., 2016

even the printing works in the Tatar language. All this must be brought back to life, should be revived. It hasn't been studied for a long time. It is actually a white spot in our culture. Typography of the Crimean Tatar minority requires profound study.

Studying the non-Slavic book-printing of XVIII-XX centuries in Crimea, we can say that all the national printing houses are determined by a single basis: the central location of the clergy subject to availability of sufficient population. Another factor is the desire for a national formation of specific bright personality (Karaites–Firkovich, Armenians – Aivazovsky, Crimean Tatars – Gasprinsky). Of course, in the XIX century the printing center of Crimea became, appointed by decree in 1784, the capital of Taurian area, Simferopol. On the one hand, this is the spiritual center of the religious life ("from the unorthodox"– Jews, Mogamedans), on the other hand, the administrative center. The book-printing began its existence in Simferopol as the printing administrative subordination. In fact, it was Slavic.

The first Printing house in Crimea was established at the beginning of the XVIII century by the Karaites Erushals.The dates of published books in the Printing house suggest that it has already existed in 1731 in Chufut Calais, the capital and religious center of the Karaites. The first books were leather-bound, similar in design to the Ukrainian books of that time. The first page begins with a traditional screen. There is no adornmentson on the books pages except for the titles composition. The design of the book corresponds to the simplest design of the western and Slavic books of that period. The arrangement of words and sentences is quite thought out and balanced.

The first Armenian Printing house was established at the initiative of G. Aivazovsky (priest and uncle of the famous artist) in 1860 in Feodosia at the Armenian Halibovsk College. Acquired from the famous French master Aramyan Armenian font was distinguished as elegant. In general, design of the Armenian typography of the greatest period can be characterized as the most westernized in Crimea. The first national journal of national printing in Crimea became "Masyats Aghavni", which was published in Feodosia. Modern Printing is presented such newspaper as "Masyats Aghavni" (Simferopol). A combination of printing administrative part in Russian and cognitive part in national languages is typical for Crimea.

The Crimean Tatar typography in Bakhchisarai begins its work on the issue of the first newspaper called "Gonguch" ("Firstborn") by I. Gasprinskyin (1881), from May 1881 it got the title "Shafan". Two small sheets of paper came in a limited run.

Newspaper "Terjiman" [1] has existed for 35 years. Its first issue was released in April 10, 1883 and was coincided by I.Gasprinsky with the 100th anniversary of the integration of Crimea to Russia. This issue had 320 copies. In 1885, circulation was just over 1,000 copies, and eventually grew to 15-20 thousand copies a year. Geographical distribution of the newspaper was significant (from Bulgaria to China). The newspaper existed until 1918. Later, after the death of Gasprinsky, Dzh. Celebi wrote: "Created by him (Gasprinsky) "Terjiman" newspaper became an oasis of culture of the nation."

At first, the newspaper was published in Russian (the first pages) and Turkish (next pages). Ornaments and types of Russian fonts are characteristic for the entire Crimean typography of that time, regardless of nationality. This is especially evident on the title, which is in exact accordance with the layout of Crimean newspaper headlines. An example of this is a private Simferopol city newspaper "Salgir" and the newspaper "Tavrida", which were edited by the Karaite enlightener I. Casas.

In Bakhchisarai publishing house new periodicals began to appear in the Turkic language at the end of 1905. Women's journal "Alem-i-Nievan" ("Women's World") [2] was published on the initiative of Gasprinsky's wife and then his daughter, Shefiki. It was planned as a "special weekly journal, specifically for "Muslim women" on such a program: the rights of Muslim women in accordance with Sharia and the law; household, health and education; needlework, weaving, carpet weaving, silk farming, etc. (with illustrations: drawings and photographs); women's lives and activities of women of other nations; science and literature.

Children's journal "Alain e-Subyan" has been printed since 1906. For the first time the national comic journal "Ha-ha-ha" comes out in Crimea. General political newspaper "Millet" ("Nation") was the mouthpiece of the Muslim faction in State Duma of Russia. During the period of 1892-1894, a special "Enclosing to Terjiman" was released where works of authors of the Crimean Tatar were being published.

In the late XIX – early XX century a large number of popular scientific and educational literature, instructional medium were issued. Printing of the Quran of three sizes (small, medium and large) was arranged. The books' layout of Bakhchsarai lithographic corresponded with the layout of provincial publishers of the Russian Empire at the time. Given the influence of the Muslim religion on the mindset of the Crimean Tatar people, illustrations were completely absent in the early issues. Textbooks for children have illustrations with marine and land equipment, trees, land and seasights, map of the Earth, etc. There is no image of a human face that is characteristic for Western publishing houses. The image of a human face appears just in the post-revolutionary period.

It is worth noting that "Terjiman" headlines possess sophisticated arrangement and calligraphy. I. Gasprinsky as a designer of books and newspapers, issued in his printing house that he had understood the impracticalness of the Arabic alphabet to the phonetic structure of Turkic languages. But there could be no question of any change of fontsat that time. He developed a modernized font system for the Crimean Tatar printing created on the basis of Arabiccalligraphy with the simplification and aesthetic improvement of its sign system which complies with the technical capabilities of lithographic of the late XIX – early XX century. Gasprinsky noted that at first setter was from Constantinople as well as the font.

In fact, the Crimean Tatar mass typography in Crimea before the revolution was produced only in Bakhchisarai and administrative center – Simferopol.

The number of publications issued in the Crimean Tatar and Russian languages reflecting the life of one of the indigenous nations of Crimea – the Crimean Tatars was gradually increasing in the post-revolutionary period. Not only secondary, but popular science and scientific literature was issued. The example pages of the book about the Tatar stigma [3] correspond to the high-quality direction of decoration of scientific books of the time.

When the Crimean Autonomous Soviet Socialist Republic was created the Crimean Tatar language, along with the Russian, became state in Crimea. Simultaneously, in both languages administrative typography is formed.

National motives found the biggest reflection in fairy tales and in special literature of the Crimean Tatar typography of the XX century. After considering numerous illustrations for the “Tales and Legends of the Tatars of Crimea” [4], a wide use of national Crimean Tatar ornament created under the influence of ornament patterns of other nations should be noted. If we look at patterns of early typography in Ukraine, it is obvious that its main motive is floral. Some ornaments of the Crimean Tatars, which were formed under the influence of neighboring people ornaments, despite the Quran prohibition of portraying all living things, still contain elements of the floral world. There are specific for Crimea plants in the ornamental study. The ornament was influenced by climatic zone distribution of Crimea.

Other types of printing issues can be considered on the example of postcards represented by the pre-revolutionary and pre-war printing. Their design is fully consistent with the artistic trends of their time. Thus, pre-revolutionary printing uses Repin painting depicting the Crimean Tatarguide in the mountains. Creating the painting art Repin sought to configure the plane based on the theory of the psychology of perception, with an emphasis on the visual scope to the right edge. From the point of view of the image of coastline of the South Coast and posture of the guide on the horse, etc., the postcard is not quite realistic: the Ayu-Dag and Gurzuf can’t be located so close to the mountains and the guide may fall off the horse, because of the uncomfortable posture. But these compositional techniques achieved another goal set by Repin: to show the pristine beauty of the coast, elegant suits and proud posture of the representative of one of the indigenous people of Crimea highlighting him as a personality. Everything presented on the figure post-revolutionary postcard reflects the pre-war compositional trends; realism is displayed in one of the many nations of the Soviet state and its customs. Thus, even the postcard by means of decoration transmits the trend in the perception of the policy of the same issue – the national.

Conclusions. So, due to the deportation of the Crimean Tatar people, the typography hasn’t been developing for a long time in Crimea. On their return to Crimea in the last decade, primarily educational work and political mouthpiece of the nation– the newspapers were produced. These products correspond to the current trend of the economically cheapest Ukrainian provincial press.

For obvious reasons, most of print and electronic media in the Autonomous Republic of Crimea are issued in the Russian language, but, recently, there has been a tendency to increase the number of publications in Ukrainian language. Nowadays, there are six publications: the newspaper “Kryms'kasvitlytsya”, “Bud'mo”, “Dzherel'tse”, “Krymsport”, “Dumka”and newsletter “Kryms'kotatars'kepytannya”. Republican Committee on Information of the Autonomous Republic of Crimea registered 15 publications founded by representatives of various Crimean Tatarorganizations. Five of the most influential and replicable Crimean Tatar socio-political newspapers are issued: “HolosKryma”, “Areket”, “Avdet” and “Qırım”, religious newspaper “Hidaet”, as well as two journals:“Yildiz” and “Yyldyzchik”.

Unfortunately, most Crimean issues in minority languages come out irregularly because of a difficult financial situation. Newspapers “Izvor” (in Bulgarian), “Hoffnung” (in German), “Golub Masisa” (in Armenian), “Sholem” (in Russian and Hebrew) have got more or less stable situation.

References

1. Terjiman: Periodical (1899). Bagchasaray: Terjiman, № 38 [In Russian].
2. I. Gasprinsky Kadinlar (female) (1903). Bagchasaray: Terjimanidaresytarafyndanneshyr, 18 [In Russian].
3. Akchokrakly (1926). On Tatar stigma in Crimea. Bagchasaray: Typ. Khudyy. Prom. Tekh., 28 [In Russian].
4. Tales and Legends of the Tatars of Crimea (1934). Alupkinsky State Palace Museum. Simferopol: Derzhvidavkrim. ASSR, 78 [In Russian].

Стаття надійшла до редакції 14.10.2016 р.

UDC [37: 005]: 008 (477)

Doyar Larisa
Candidate of Historical Sciences,
Associate Professor, Methodologist of the
Pop music Department of the National Academy
of Managerial Staff of Culture and Arts
lardo07@rambler.ru

CULTURAL CONTENT OF HUMANITARIAN EDUCATION IN UKRAINE: THE PROBLEM OF THE SOURCE BASE

The article raises questions about the status and further development of humanitarian education in Ukraine in the context of contemporary European integration processes. The author of this intelligence believes that deepening of the cultural content of humanities provides meaningful disciplinary upgrade of all units in the system of the national higher education. **The purpose of the research** is updating and constructive solution to the problem of humanization of education by extending the theoretical foundation of its cultural component. The **methodology** of this study is based on the principles of common scientific principles, fundamental of which is the universal dialectical method, which proves cause-and-effect relation, as well as specifically scientific – principles of objectivity and comprehensiveness. While carrying out this work, the author followed the historic, axiological and cognitive approaches. **Scientific novelty** of the research lies in the accentuation of the problems of source base of the system of humanitarian knowledge. The author speaks from the position of progressive model of cultural studies, which considers cultural studies as an object of reflection of everyday life and the form of its scientific study and generalization. Through specific examples, the author justifies the necessity of deepening cultural content of humanitarian knowledge and the use of cultural studies as a factor of its humanization. The **conclusions** of the intelligence generalize the study of the problem of the use of narrative sources in the system of humanitarian knowledge and emphasize their efficiency for deepening of cultural content of humanitarian education in Ukraine.

Keywords: humanities, cultural dominant, model of cultural studies, narrative sources.

Дояр Лариса Василівна, *кандидат історичних наук, доцент, методист кафедри естрадного виконавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

Культурологічний контент гуманітарної освіти в Україні: проблема першоджерельної бази

У статті порушено питання про стан та подальший розвиток гуманітарної освіти в Україні в умовах сучасних євроінтеграційних процесів. Автор розвідки вважає, що поглиблення культурологічного контенту гуманітарних знань забезпечить змістовне оновлення усіх дисциплінарних блоків у системі вітчизняної вищої освіти. **Метою статті** є актуалізація та конструктивне вирішення проблеми гуманізації навчання шляхом розширення теоретичного фундаменту для його культурологічної складової. **Методологія** дослідження ґрунтується на засадах загальновживаних наукових принципів, фундаментальним з яких є універсальний діалектичний метод, що обґрунтовує причинно-наслідкові зв'язки, а конкретно науковими – принципи об'єктивності та всебічності. Автор дотримувався історичного, аксіологічного та когнітивного підходів. **Наукова новизна** дослідження полягає в акцентуації проблеми першоджерельної бази у системі гуманітарних знань. Автор виступає з позиції прогресивної моделі культурологічних досліджень, що розглядає культурологію як об'єкт відображення повсякденного життя людини та форму для його наукового опрацювання і узагальнення. На конкретних прикладах обґрунтовано необхідність поглиблення культурологічного контенту гуманітарних знань, використання культурології як чинника їх олюднення та гуманізації. **Висновки** розвідки узагальнюють аналіз проблеми застосування наративних джерел у системі гуманітарних знань, підкреслюють продуктивність результату їх застосування для поглиблення культурологічного контенту гуманітарної освіти в Україні.

Ключові слова: гуманітарна освіта, культурологічна домінанта, модель культурологічних досліджень, наративні джерела.

Дояр Лариса Васильевна, *кандидат исторических наук, доцент, методист кафедры эстрадного исполнительства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Культурологический контент гуманитарного образования в Украине: проблема источниковой базы

В статье поднят вопрос о состоянии и дальнейшем развитии гуманитарного образования в Украине в условиях современных евроинтеграционных процессов. Автор исследования полагает, что углубление культурологического контента гуманитарных знаний обеспечит обновление содержания всех дисциплинарных блоков в системе отечественного высшего образования. **Целью статьи** является актуализация и конструктивное решение проблемы гуманизации обучения путем расширения теоретического фундамента его культурологической составляющей. **Методология** исследования опирается на общепринятые научные принципы, фундаментальным из которых является универсальный диалектический метод, который обосновывает причинно-следственные связи, а конкретно научными – принципы объективности и всесторонности. При выполнении данной работы автор придерживался исторического, аксиологического и когнитивного подходов. **Научная новизна** исследования состоит в акцентуации проблемы источниковой базы в системе гуманитарных знаний. Автор выступает с позиции прогрессивной модели культурологических исследований, которая рассматривает культурологию как объект оттиска повседневной жизни человека и форму для ее научной обработки и обобщения. На конкретных примерах автор обосновывает необходимость углубления культурологического содержания гуманитарных знаний, использование культурологии как фактора их очеловечивания и гуманизации. **Выводы** данного исследования обобщают анализ проблемы использования наративных источников в системе гуманитарных знаний, подчеркивают продуктивность результата их использования с целью углубления культурологического контента гуманитарного образования в Украине.

Ключевые слова: гуманитарное образование, культурологическая доминанта, модель культурологических исследований, наративный источник.

© Doyar L., 2016

Since the accession of the higher education of Ukraine to the Bologna system, strengthening of cultural content of all parts of liberal education and meaningful updates of disciplinary units aimed at obtaining the appropriate professions at different qualification levels have become the pressing problem of the national universities. It must be emphasized that cultural dominant identifies the contents of modern European education in almost all fields of humanitarian knowledge. Cultural learning approaches are cultivated in the best educational programs of European universities, so that their graduates find a wide application field for the acquired knowledge [2, c. 87]. Cultural orientation of European liberal education realizes in practice the idea of interdisciplinary connections popular in our didactics and provides efficient synthesis of related qualifications: sociology and psychology, history and culture, education and social affairs, philosophy and literature [2, p. 87]. In fact, European cultural studies scholars are historians and European historians are cultural studies scholars. This is evidenced by the qualification, acquired by European students studying in the educational module «History and Culture": specialist in museum management, art expert, archaeologist and ethnologist [2, p. 87].

Many researches brought up a problem of culturologization of humanitarian education in Ukraine. Thus, for today several scientific schools of Ukraine have their own didactic model of cultural knowledge presentation in humanitarian space of university education. Their founders were Bychko A. [1] L. Levchuk [6] B. Shejko [12] A. Yartys [7] and S. Cherepanova [10]. A. Shevnyuk handled the problem of cultural content of education of future teachers [11]. T. Zyuzina studied the question of cultural training of humanists [5]. The latter raised questions about upgrading of cultural content preparation and proposed a model that "will account global trends of development of liberal education in universities" [5, 7].

However, considering the issue of deepening of cultural content of humanitarian education in Ukraine, the scientists, in our view, unreasonably bypass questions of its original base enrichment. Whereas, for today it is the most important and scientifically and socially relevant issue. So, the author of this exploration seeks to expand the foundation for the cultural content of liberal education by searching and saving its original base. We are convinced that the national liberal arts education should be reclaimed by applying the common European model of cultural studies that consider cultural studies "as an object of reflection of everyday life and a form of scientific analysis" [8, p. 8].

It should be noted that original base of "everyday life" is quite broad: documentaries, various cultural artifacts etc. The latter requires careful attitude on the part of civil society and state. However, the most vulnerable original complex, in our opinion, is the narrative sources – memoirs, notes, letters, which for decades have been waiting for their researchers and often remain unexplored or even abandoned. One has only to recall the personal archive of a famous Ukrainian singer Dmitry Gnatyuk, thrown into the garbage, The shameful news stirred up social networks and forced to think not only about the state of humanitarian education in Ukraine, but also about the moral and psychological health of our citizens.

In fact, the author had already to rescue from oblivion and physical death the unique narrative sources, including rich wartime correspondence of the rector of the Kryvyi Rih Mining Institute (1936-1951) M.K. Pravytskiy. It covers the details of daily life of teachers, students and KHRI staff in conditions of evacuation in the Northern Urals, Siberia and Central Asia [3]. The information is written in ink and pencil on the yellowed with age paper, often very thin. It has faded. Now it is difficult to read, but this work turned out to be grateful as the received content became "exclusive". It includes prices for products in different regions of the country, the size of food rations, wage and its purchasing power, morale, psychological state and survival of Ukrainians in new climatic, cultural and mental conditions – it was a real encyclopedia of rough military routine. Such cultural content certainly enriches national human knowledge, shedding light on the previously unknown aspects of social development, civilizational aspirations and formation of Ukrainian cultural code.

Recently the author has found and studied the travel notes of the Chief Engineer of the Research Mining Institute of Kryvyi Rih K.S. Pysanko [4]. The value of this source is that the author of these notes described the peculiarities of the Soviet foreign tourism of the late 1950's.: the service of that time, attitude of the local population to travelers, specific way of life, food culture, clothing, leisure etc. The uniqueness of the source is that K.S. Pysanko witnessed the birth of the European Union as he visited a famous International Exhibition in Brussels in 1958. The Soviet engineer for the first time saw Luna amusement park, chocolate pieces of the size of a man, watched the American documentary with the effect of presence in the frame. Not only the notes were interesting, but also how Soviet tourists perceive the achievements of the Western culture. Civilization clash and analysis of all its confounding factors are also provided by a narrative source, which might not have happened on the way of a researcher.

The memoirs of Ostarbeiteren from Kryvyi Rih Ivan Tkach, who was in Germany during the Second World war, turned out to be unusual for our public [9]. Like other victims of forced labor in the Third Reich, Alex Boyko [pseudonym Ivan Tkach, which he invented after escaping from the Ruhr coalfield mine – L.D.] recalls disgusting "German mugs", half-starved existence, beatings and so on. But it seems that he talks about it just in case with the purpose to meet the established Soviet stamp and hide his true impressions of Germany and the Germans. As to unpretentious sincerity, here Boyko is much more eloquent. He writes about the girl prisoner, remaining almost unpunished after she broke nose of a camp supervisor by the wooden shoe in reaction to the fact that he for no good reason hit her for making a bad job of washing the floor [9, p. 38-39]. Such a surprise to read, but the camp administration did not only punish her for show, but blamed dripping with blood Hans, saying that he "touched the girl and was hit back." In his memoirs Alex involves a "good

policeman" who fed him, a fugitive caught on the road, with "pearl-barley soup with meat", a tolerant foreman Fuchs, who caught him asleep while working at the machine and only shook his head; a good-German hostess, who gave prisoners food and horrified watching them eating pieces of fat much larger than of bread, saying that their "stomachs kaput" [9, p. 27, 29-30, 36]. But the most powerful strike to the stereotypes was made by his story about how he having a "fake" three-day sick leave certificate from a Ostarbeiteren doctor, did not work for almost a month and traveled around Germany [9, p. 35]. Translator Julia, also ostarbeiteren, helped Alex to get this fortune. She concealed the fact of his absence at work. So, Ostarbaiter were often uncontrolled and could move freely around the country. Interestingly, that not only compatriots, but also Germans themselves contributed to this lack of control. Electrician Hans, Alex's workmate, taught him how to sleep in a lift locked between the floors until the shift end bell [9, p.31]. Speaking of such things, Ivan Tkach utterly destroys not only our understanding of the situation of Ostarbeiteren in the Third Reich, but seeming immutable stereotypes about German order and diligence.

Generally, the considered source is full of culturological factors, including reflections on the "alien" life ethics and aesthetics. The author of the cited memoirs, recognizing his servile status, does not hide his admiration with everyday life of Nazi Germany, the level of labor organization, forms of recreation and entertainment options. Moreover, from the memoirs text there is becoming apparent the conclusion that despite his ostarbeiteren status and related wandering, Ivan Tkach considered the slave period of his life, if not the best, but at least the most interesting. Having seen the Europe, he was under the oppression of aesthetics and morality of the Soviet persuasion. At least he always gave advice to his daughter – the future Soviet journalist – to look closely to life, because not "everything is that good in our country", and newspapers and radio "are not worth to believe" [9, 6].

Therefore, national education in the humanities, seeking European integration by strengthening the cultural content, desperately needs a search, retention and professional development of new narrative sources. These sources, due to the attention to the micro components of everyday life, allow for looking into the unknown pages of human existence and thus creating a complete picture of the world civilization, part of which is the Ukrainian nation.

Література

1. Бичко А.К. Теорія та історія світової і вітчизняної культури/ А.К. Бичко. – Київ: Либідь, 1993. – 393 с.
2. Великобритания: все лучшие программы обучения. – Компания Study.ua, 2016. – 129 с.
3. Дояр Л.В. Про війну – мовою документів. Воєнний літопис КГРІ (1941-1945) / Л.В. Дояр. – Кривий Ріг: Вид. Р.А. Козлов, 2013. – 304 с.
4. Дояр Л.В. Радянський закордонний туризм кінця 1950-х рр. очима криворізького гірничого інженера// Scientific journal «Virtus». – 2016. – № 5 (February). – С. 209-213.
5. Зюзіна Т.О. Теоретико-методологічні засади змісту культурологічної підготовки студентів у вищих навчальних закладах/ Автореф. докт-ра пед. наук: 13.00.04. – Луганський нац. ун-т. – Луганськ, 2010. – 42 с.
6. Історія світової культури. Культурні регіони/ [Л.Т. Левчук та ін.]. – Київ: Либідь, 2000. – 520 с.
7. Лекції з історії світової та вітчизняної культури/ А.В. Яртись та ін.. – Львів: Світ, 2005. – 565 с.
8. Лисенко М.С. Конспект лекцій з дисципліни «Культурологія»/ М.С. Лисенко. – Харків: ХНУМГ, 2014. – 117 с.
9. Ткач І., Ткач О. З роду – в рід. Епізоди життя/ І. Ткач, О. Ткач. – Кривий Ріг: Видавничий центр ДВНЗ «КНУ», 2012. – 156 с.
10. Черепанова С.О. Українська культура: історія і сучасність/ С.О. Черепанова. – Львів: Світ, 1994. – 455 с.
11. Шевнюк О.Л. Культурологія/ О.Л. Шевнюк. – Київ: Знання-Прес, 2004. = 353 с.
12. Шейко В.М. Культурологія/ В.М. Шейко. – Київ: Знання, 2012. – 494 с.

References

1. Bychko, A.K. (1993). Theory and history of world and national culture. – Kyyiv: Lybid' [in Ukrainian]
2. United Kingdom: all good learning program (2016). – Company Study.ua [in Russian]
3. Doyar, L.V. (2013). On War – language documents. KHRI Military Chronicle (1941-1945). Kriviy Rih: Vyd. R.A. Kozlov [in Ukrainian]
4. Doyar, L.V. (2016). Soviet foreign tourism the late 1950s eyes Kryvyi Rih Mining Engineer. Virtus, 5, 209-213 [in Ukrainian]
5. Zyuzina T.O. (2010). Theoretical and methodological basis of the content of cultural training of students in higher education. Extended abstract of Doctor's thesis. Lugansk: LugNU [in Ukrainian]
6. Levchuk, L.T. (Eds). (2000). History of world culture. Cultural regions. Kyiv: Lybid' [in Ukrainian]
7. Yartys', A.V. (Eds). (2005). Lectures on the history of world and national culture. L'viv: Svit [in Ukrainian]
8. Lysenko, M.S. (2014). Lecture on the subject "Cultural". Kharkiv: KhNUMH [in Ukrainian]
9. Tkach I., Tkach O. (2012). From the tribe – the family. Episodes of Life. Kryvyy Rih: Vydavnychyy tsentr DVNZ «KNU» [in Ukrainian]
10. Cherepanova, S.O. (1994). Ukrainian Culture: History and Modernity. L'viv: Svit [in Ukrainian]
11. Shevnyuk, O.L. (2004). Cultural. Kyyiv: Znannya-Pres [in Ukrainian]
12. Sheyko, V.M. (2012). Cultural. Kyyiv: Znannya [in Ukrainian]

Стаття надійшла до редакції 27.09.2016 р.

UDC 165.9:130.2

Savchenko Angelica
Candidate of Culturology
angelikasavch@gmail.com

SOCIOCULTURAL SPACE: LOOKING INTO THE FUTURE

The goal of the article is to study the influence of environment, to which a person belongs, on the formation of his genetics through the worldview and culture, based on the latest scientific approach – epigenetics. Research **methodology** consists in application of culturological analysis, which has allowed integrating methods of scientific cognition for studying a man from the viewpoint of his inner world, the mechanisms that form and regulate his life, character, thinking, behavior and culture in interrelation with the nature and society. The **scientific novelty** of work consists in grounding of interrelation and interdependence of a society, man and nature, the correlation of nature, man and culture in its evolution and biological and social factors in human and social development. **Conclusions**. Culture plays a leading role in the transformation of socio-cultural environment and formation of social and cultural development of a man, who can realize his creative potential owing to the knowledge about his own nature.

Keywords: socio-cultural environment, man, society, worldview, culture, epigenetics, environment.

Савченко Анжеліка Анатоліївна, *кандидат культурології*

Соціокультурний простір: погляд у майбутнє

Мета статті полягає у дослідженні впливу навколишнього середовища, в якому перебуває людина, на формування її генетики через світогляд й культуру на основі новітнього наукового підходу – епігенетики. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні культурологічному аналізу, який дав змогу інтегрувати методи наукового пізнання для вивчення людини з погляду її внутрішнього світу, тих механізмів, які формують і регулюють її життя, характер, мислення, поведінку та культуру у взаємозв'язку з природою й суспільством. **Наукова новизна** роботи полягає в обґрунтуванні взаємозв'язку й взаємозалежності соціуму, природи й людини, співвіднесенні природи людини та культури у її еволюції, біологічного та соціального в розвитку людини та суспільства. **Висновки**. Культура відіграє провідну роль у трансформації соціокультурного простору та формуванні соціокультурного розвитку людини.

Ключові слова: соціокультурний простір, людина, суспільство, світогляд, епігенетика, навколишнє середовище.

Савченко Анжелика Анатольевна, *кандидат культурологии*

Социокультурное пространство: взгляд в будущее

Целью статьи является исследование влияния окружающей среды, в которой находится человек, на формирование его генетики через мировоззрение и культуру на основе новейшего научного подхода – эпигенетики. **Методология** исследования состоит в применении культурологического анализа, который позволил интегрировать методы научного познания для изучения человека с точки зрения его внутреннего мира, тех механизмов, которые формируют и регулируют его жизнь, характер, мышление, поведение и культуру во взаимосвязи с природой и обществом. **Научная новизна** работы состоит в обосновании взаимосвязи и взаимозависимости социума, природы и человека, соотнесении природы человека и культуры в ее эволюции, биологического и социального в развитии человека и общества. **Выводы**. Культура играет ведущую роль в трансформации социокультурного пространства и формировании социокультурного развития человека.

Ключевые слова: социокультурное пространство, человек, общество, мировоззрение, культура, эпигенетика, окружающая среда.

Introduction. The level of development of the society, its social structures, ideological components, beliefs and views, supported and recognized by the society, form a sociocultural space, in which a human lives and develops. In the era of crisis and changes, the sociocultural space is a subject to transformations. Our society is at such period now: all areas of its life, social and political institutions and cultural values are radically transforming. In this regard, the inseparable relationship of a person, nature and society and a leading role of culture in their evolution are increasingly discussed in various scientific fields. Culture is a powerful regulator of all social changes of society and its value orientations as it produces a certain system of values in the sociocultural space, forming the moral basis of society and its priorities, directly affecting human consciousness, his thinking, needs and ways of interacting with the world, qualitatively changing a man and society. Due to this, in modern sociocultural space there is a growing interest to a human, his nature and uniqueness, and there is a concept that the environment affects a human and his genetics and shapes his culture.

Analysis of the recent researches and publications. The recent studies indicate that social processes in society are more often examined based on understanding the biological patterns. The various studies of B.F. Vaniushyn, M. V. Zhulkov, M. A. Kamenska, V. P. Kaznacheev, B. Lipton, Ch. Lumsden, I. Prygozhyn, V.M. Sheiko, P. Shporko, etc. talks about the anthropological turn in scientific knowledge. A human appears to be an active participant in the evolutionary process and a controlling factor of the Universe evolution, a harmonious part of the nature and a complex self-organizing and self-regulating system. According to E. Wilson and Ch. Lumsden [15], who introduced the concept of genetic and cultural coevolution, the culture directly affects the selection of biological material and is affected by it as well. In addition, the scientific studies [3; 10–13] actively discuss the question of the leading role of the human environment in its evolution and genetics and the interconnection and interdependence of a society, nature and human.

© Savchenko A., 2016

Purpose of the study is to consider the influence of the environment, in which a human lives, on the formation of his genetics and sociocultural space through the worldview and culture.

Presentation of the main material. The idea of a certain human creativity, his natural ability to transform himself and the world around has been expressed since ancient times in various myths and works of researchers and philosophers. With the beginning of the technological revolution era the scientific researches were focused mainly on perception of the external, material world, and being a part of this material world, a human was studied primarily as a biological entity or as a part of social studies.

The changes happening now in science in a certain way correlate with the extant ancient knowledge. The relationship of human with the world, perceived as an organic unity, his evolution and nature is now studied widely and thoroughly [5; 13]. For example, the beginning of the XXI century was marked by a grand scientific achievement – the successful deciphering of the human genome. The genomes of many other organisms, more primitive compared to human, were deciphered as well. It was found that the number of genes in a mouse and a human is approximately the same [8, 61–64].

However, the achievements in molecular biology are exposing more questions than answers. If a human and mouse have almost equal number of genes, by means of what do they differ from each other? What triggers genes? Why do they work? Why are they active in one cell and inactive in the other? Is a person able to affect genes and change the information contained in a DNA molecule?

Studies in genetics, ecology, ethology, sociobiology, and neuro and information biology to some extent support the views of ancient scholars on the natural ability of a human to transform his own nature. They indicate that the biological characteristics of a human and his genetics directly depend on his thinking and worldview, lifestyle, sociocultural environment and beliefs and views produced in this environment [1; 4; 6; 14; 16].

Research in a new scientific field – epigenetics – gave us the opportunity to look at a human from the point of view of the inner world, the mechanisms that form and regulate his life, behavior, character, thinking and culture [2; 8; 14].

The term "epigenetics" was introduced into the scientific usage in 1942 by a prominent British geneticist Conrad Waddington, as a derivative from "genetics" and "epigenesis". "Epi" is a Greek word for "over". Therefore, epigenetics is actually the "over-genetics" [2; 8]. It studies the mechanisms regulating the activity (expression) of genes, not associated with the changes of the DNA structure.

The epigenetic studies stated that in addition to genetic mechanism of transmission of hereditary information from one generation to another there is also an epigenetic mechanism, by which changes at the gene level occur [8; 9]. According to the epigenetic findings, the environment plays a major role in the activity of certain genes. Biological and genetic processes in the human body are directly caused by interaction with this environment, and a human is able to influence his biology.

Epigenetics confirms that not the DNA contained in the nucleus, but the environment determines the actions of a cell [8, 68]. The information flow, which controls the living matter, starts with environmental signals that affect the activity of genes, and then transforms into the biological reactions of the body, passing through the cell membrane, which acts as both cell skin and brain. And this flow of information is no longer considered to be unidirectional [5; 9, 235].

According to B. Lipton, a molecular biologist, the genes are only the molecular "drawings", using which a "contractor" builds cells, tissues and organs of a human body [8, 8]. This "contractor" is our physical and energetic environment – in other words, the environment, which is responsible for functioning of the cell. As each cell is guided not by genes, but the information coming from this environment, the same can be said about the human body as a whole. Therefore, due to the information environment and conscious choice, a human, who is more complex system compared to a cell, has the potential to interact with the environment quite consciously. B. Lipton formulates the important conclusion that a human body and consciousness, and therefore life, are directed not by hormones and neurotransmitters controlled by genes, but by what we believe in [8, 22].

Thus, research in the field of epigenetics shows that the environment, experience, which a human acquires during the life, leads to molecular changes in genes, which can in turn be passed on to affect their children and grandchildren. So, lifestyle, behavior, physiology and human culture are controlled by perception of the environment, beliefs and views rather than by genes.

In this regard, the theory of dominant of O. O. Ukhtomsky, the eminent physiologist and thinker, is worth noticing [7]. According to his theory, the human nature is arranged in such a way that a human responds to the strongest stimulus, and this reaction supports the entire body. If this stimulus affects a person repeatedly, the response of the body is fixed and a dominant, i.e. a typical response to this stimulus, is formed.

According to O. O. Ukhtomsky, this system (according to the dominant principle) is typical not only for physiological (physical) level of a human, but for psychological (heart) and mental (spiritual) levels as well. He believed that under the influence of the environment (nature, society, individuals, events, internal experiences) a dominant – a certain setting – is formed in humans. This dominant, entrenching in the human mind, directs his behavior, and a human transforms the world in accordance with his dominants. Thus, in his opinion, the society and the person are interconnected – society shapes personality, and personality creates society [7].

According to the theory of dominant by O. O. Ukhtomsky and research results in the field of epigenetics, these continuous settings form certain reactions to certain circumstances or factors through the information influence of the environment and subsequent reflection at the gene level [3; 4; 8].

It is known that since his birth a human stays in a specific information and sociocultural space. In this space certain pictures of worldviews and people are formed; certain beliefs, ideas, behaviors and priorities are established, on the basis of which a human develops a worldview, life, way of thinking, behavior and culture. Therefore, to some degree a human life is run by programs founded and formed in early childhood under the influence of those cultural strata, in which he lives and develops. Society, nature and human are interrelated and interdependent. The condition of one of them reflects the condition of another. According to the findings of epigenetics, these beliefs, ideas and views become dominant in the world perception of a human, stating on his biological condition and, in future, at the gene level [8; 9; 15].

It shall be noted, that evaluating the beliefs cultivated in a particular society, a human is able to understand their positive influence or limitations. Realizing the inadequacy of beliefs, ideas and attitudes developed both in a particular society and the perception of a particular human, he changes everything that surrounds him, changing his life, biology and genetics; that is, a human influences the development of sociocultural space.

Considering the findings of epigenetics, it can be noted that the person's inner world is quite organized, and as a biological structure, a human cannot be studied in isolation from his thinking, consciousness, lifestyle, environment, behavior, culture etc. Human, society and culture are organic parts of nature. The environment contains not only a natural component, which exists independently of a human being and his activities, but also social and material conditions of existence, life, spiritual and moral values, social relations, linkages and relationships of different cultural backgrounds and information space, in which the human is [13–17].

It shall be noted that the characteristic feature of human is the energy and information transforming activity, which transforms human and society being a single unit. The goals and objectives that a human being sets as targets, the scope of his possibilities dictates daily selection of different options of actions and thoughts that shape the way of life, thinking and worldview. The active transformative actions and thinking form a certain sociocultural space. According to M. V. Zhulkov, consciousness and thinking have an impact on social reality through their own activity, creating models of future and realizing them through public opinion and activity [3].

It has been proved, that the more cultured a society is, the more civilized a human is and vice versa. Through culture, a human accumulates and reproduces the experience of life, manifested in cultural dimensions. Interacting with the natural world and society, a human feels their effect and influences them through his activities. Thus, culture is a bridge between the human nature and the environment, biological and social, natural and the acquired in the process of life, which leads to human evolution.

This shows that culture as a result of the interaction of nature, human being and society, is created as a result of relationship between people, nature and the Universe. It is as natural as a human is.

In this regard, in our view, it is possible to assume that culture, moral and spiritual values and ideological dominants that exist in the worldview of a single human and society as a whole, form an information and cultural environment in which a human is living. This environment, according to the concept of epigenetics, programs human genes, and in future, this will impact on a biological level [2; 8; 9; 12]. Therefore, the state of human genetics and the genetics of future generations depends on what kind of information human cells receive. So, the human environment is directly shaped by genetics, ideology and culture.

Conclusions. At the beginning of the XXI century, a modern human has the potential to revise his ideas about his own nature and essence and become the perfect self-sufficient and self-regulating system with an infinite capacity for change. However, the nature of these changes depends both on a human and his sociocultural environment, ideas and beliefs recognized in it, shaping his worldview and perception. In any case, "the conceptual future lives in the world of ideas, but its effect and projection on the real life can be measurable as well" [17].

Each generation forms a certain sociocultural space that has its system of values and dominants. In this space, a human is identified as an individual and as a social subject. The individual values developed in the process of activities become collective. Therefore, our beliefs shape our culture and the culture of a society on which, ultimately, the fate of civilization depends.

Not only present, but also future depends on which system of values and dominants will be recognized and developed in a society. If these dominants are aimed at progress, unity, internal development and integrity of a human, interrelatedness and interdependence, the new generations will have much more than now.

The present condition shows that the humankind urgently needs to rethink the conditions of human existence and find new directions of development of a human and society. According to the professor V. M. Sheiko, "the whole system of knowledge about the world, human and society shall be revised. To some extent at this higher stage of development, we have to return to the integral knowledge, philosophy, to a single world order.... We shall form the totality of knowledge, beliefs, cultures, and technologies into a unified system not separated from world and human. We have to start with creating a universal model of a harmonious world. People need to feel their relationship with the surrounding world at the scientific, informative and material levels" [11].

The institute of education is one of the most important social regulators, providing an individual with the opportunity to get knowledge in various scientific fields and to cultivating value dominants in society. Thus, in the XXI century it is important to provide the sociocultural development of a human, who would be able to realize his creative potential by obtaining knowledge of his own nature and the potential to transform the world for the better. It means, "to form global ethics and global responsibility in every person as the principle rules of new humanism for new unified and integrated world" [11]. The mechanism of formation of sociocultural identity will be the responsibility of each individual and his confidence in his own creative power, but it is a topic of a further research.

Література

1. Вагнер В. А. Биологические основания сравнительной психологии / В. А. Вагнер. – Т. 2: Инстинкт и разум. М.: Наука, 2005. – 347 с.

2. Ванюшин Б. Ф. Эпигенетика сегодня и завтра. Вавиловский журнал генетики и селекции / Б. Ф. Ванюшин. – 2013, Том 17, № 4/2 – С. 805–832.

3. Жульков М. В. Социальная реальность в энергоинформационном мире / М. В. Жульков // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2013. – № 12–3 (38). – С. 70–75.

4. Каменская М. А. Информационная биология / М. А. Каменская; под редакцией А. А. Каменского. – М.: Издательский центр «Академик», 2006. – 368 с.

5. Казначеев В. П. Космопланетарный феномен человека: проблемы комплексного изучения / В. П. Казначеев, Е. О. Спирин. – Новосибирск: Наука, 1991. – 304 с.

6. Каструбин Э. М. Ключ к тайнам мозга / Э. М. Каструбин. – 2. изд., испр. и доп. – М.: Триада, 1995. – 240 с.

7. Коробкова С. Н. Естественно-научный (физиологический) материализм в России второй половины XIX в. в контексте современных антропологических исканий / С. Н. Коробкова // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. – 2011. – Т.2. – С. 105–111.

8. Липтон Брюс. Умные клетки: Биология убеждений. Как мышление влияет на гены, клетки и ДНК: перев. с англ. / Брюс Липтон. – М.: ООО Издательство «София», 2013. – 224 с.

9. Липтон Брюс. Спонтанная эволюция: Позитивное будущее и как туда добраться: перев. с англ. / Брюс Липтон, Стив Бхаэрман – М.: ООО Издательство «София», 2010. – 576 с.

10. Пригожин И. Порядок из хаоса: новый диалог человека с природой: перев. с англ / И. Пригожин, И. Стенгерс; общ. ред. В. И. Аршинова, Ю. Л. Климонтовича и Ю. В. Сачкова. – М. : Прогресс, 1986. – 432 с.

11. Шейко В. М. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина XIX – початок XXI ст.) : монографія / В. М. Шейко, Ю. П. Богуцький. – К. : Генеза, 2005. – 592 с.

12. Шпорк Петер. Читая между строк ДНК. Второй код нашей жизни, или Книга, которую нужно прочитать всем. 2-е изд. / Петер Шпорк.— М.: Ломоносовъ, 2013. – 272 с.

13. Юдин Б. Г. О человеке, его природе и его будущем / Б. Г. Юдин // Вопросы философии. 2004, №2.

14. Eccles John Evolution of the Brain: Creation of the Self. – London: Routledge, 1991

15. Lumsden Ch. J., Wilson E.O. Genes, mind end culture. The coevolutionary process. – Harvard University Press, 1981. – 428 p.

16. Meloni M. Biology without biologism: Social theory in a postgenomic age // Sociology. – Oxford, 2013, Oct. 31. – Mode of access: http:// soc.sagepub.com/content/ea (Долгов А. Ю. Реферативный журнал «Социология». 2014. № 2 Стр. 126–131).

17. Phillips, D. P., Ruth, T. E., & Wagner, L. M. (1993). Psychology and survival. Lancet, 342(8880), 1142–1145.

References

1. Vahner, V. A. (2005). Biological bases of comparative psychology. Instinct and reason. Vol. 2. Moscow: Science [in Russia].

2. Vanyushin, B. F. (2013). Epigenetics today and tomorrow. Vavilovskij zhurnal genetiki i selektsii. Vol. 17, 4/2, 805–832 [in Russia].

3. Zhulkov, M. V. (2013). Social reality is in the energyinformative world. Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kukturolohiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki. Vol. 12–3 (38), 70–75 [in Russia].

4.Kamenskaya, M. A. (2006). Informative biology. A. A. Kamenskii (Ed.). Moscow : Izdatelskii tsentr «Akademik» [in Russia].

5. Kaznacheev, V. P., & Spirin, E. O. (1991). Spaceplanet phenomenon of man : problems of complex study. Novosibirsk: Nauka [in Russia].

6. Kastrubin, E. M. (1995). Key to the secrets of brain. Moscow : Triada [in Russia].

7. Korobkova, S. N. (2011). Natural-scientific (physiological) materialism in Russia of the second half of XIX of century in the context of modern anthropological searches. Vesnik Leninhradskoho hosudarstvennoho universiteta im. A.S. Pushkina. Vol. 2, 105–111 [in Russia].

8. Lipton, Bryus. (2013). Clever cages: Biology of persuasions. As thinking influences on genes, cages and DNA. Moscow : OOO Izdatelstvo «Sofiya» [in Russia].

9. Lipton, Bryus, & Bhaehrman, Stiv. (2010). Spontaneous evolution: the Positive future and how there to reach: Moscow : OOO Izdatelstvo «Sofiya» [in Russia].

10. Prigozhin, I., & Stengers, I. (1986). Order from chaos: new dialogue of man with nature. Arshinov V. I., Klimontovich YU. L., Sachkov YU. V. (Ed). Moscow : Progress [in Russia].

11.Sheiko, V. M., & Bogutskii, Yu. P. (2005). Forming of bases of kul'turologii is in time of civilization globalization (second half XIX is beginning of XXI item. Kyiv : Geneza [in Ukrainian].

12. Shpork, Peter. (2013). Reading between the lines of DNA. Second code of our life, or Book that needs to be read to all. Moscow: Lomonosov [in Russia].

13. Yudin, B.G. (2004). About a man, his nature and his future. Voprosy filosofii, 2 [in Russia].

14. Eccles, John. (1991). Evolution of the Brain: Creation of the Self. London: Routledge.

15. Lumsden, Ch. J., & Wilson, E.O. (1981). Genes, mind end culture. The coevolutionary process. Harvard University Press.

16. Meloni, M. (2013). Biology without biologism: Social theory in a postgenomic age // Sociology. – Oxford, 2013, Oct. 31. – Mode of access: http:// soc.sagepub.com/content/ea (Dolhov A. Yu. Referativnui zhurnal «Sotsiolohiia». 2014. № 2 S. 126–131).

17. Phillips, D. P., Ruth, T. E., & Wagner, L. M. (1993). Psychology and survival. Lancet, 342(8880), 1142–1145.

Стаття надійшла до редакції 19.11.2016 р.

UDC 130.2+304.2+321+323.1/2+394

Stoyatska Ganna
Candidate of Philosophical Sciences (Ph.D),
Associate Professor, Associate Professor
of the Department of Philosophy
and Political Science of Dnipropetrovsk
State University of Internal Affairs

PUBLIC PROTEST AS A SYMBOLIC ACT: PHILOSOPHICAL AND CULTURAL ANALYSIS

The objective of the given research is to study the phenomenon of hybrid symbolism as both heuristic and counterproductive factor of a person's self-identification in a transitional society. The article studies Ukrainian experience of national self-identification reconstruction taking place in the times of profound socio-cultural transformation and the phenomenon of hybrid symbols as an ambivalent factor of person's self-identification. Complexity and variety of national self-identification realization in the space of the innovative symbols of the epoch is a relevant and not enough studied problem, which exists rather as a subject matter of publicistic writing than of scientific research. The research **methodology** is based on the use of analytical, comparative and hypothetical-deductive methods for revealing and explaining the symbolic nature of public protest. **Scientific novelty** of the results obtained in the course of the research consists in the use of the phenomenon of public protest as a problem field of formation of new cultural symbols of the era. Public protest as a reaction to social troubles, corruption dominance and dependence on other states becomes a powerful factor of making the process of national and ethnic self-identification more active. The symbols accompaning public protest remind an insight, and a certain public enlightenment that appears unconsciously, by impulse, and partly unwillingly. New symbols are not developed purposefully; they are a result of social crises and transformations. **Conclusions**. The creation of new national symbols is a long and complicated process, as the development of modern Ukrainian society itself, which cannot be based only on ethnic or national self-identification. Public protest is a ritual action, which presupposes national and ethnic self-identification, multicultural and multiethnic national character realization and political nation development. Ukrainian protest phenomenon has demonstrated that it is a symbolic action and an act of transgression, when the doer is being transformed and changed and when the transitional ritual, accompanied by the process of making its own history and modern identity, is taking place.

Key words: symbols, hybrid, self-identity, cultural self-identification, multiculturalism.

Стояцька Ганна Михайлівна, *кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри філософії та політології Дніпропетровського державного університету внутрішніх справ*

Громадянський протест як символічне дійство: філософсько-культурологічний аналіз

Вивчення феномена гібридного символізму як одночасно евристичного та контрпродуктивного фактора національної самоідентифікації особистості у транзитивному суспільстві є основною **метою** дослідження. У статті аналізується український досвід реконструкції національної самоідентифікації, що відбувається на тлі гострих соціокультурних трансформацій. Здійснено дослідження феномена гібридних символів як амбівалентного фактора самототожності особистості. Складність та багатоманітність проявів національної самоідентифікації у просторі новітніх символів епохи є проблемою гостроактуальною та досить маловивченою, такою, що наразі перебуває радше у стані предмета публіцистики, ніж наукового дослідження. Виділення у ній нових кроскультурних феноменів, дослідження їх гібридної природи є запорукою подальшої актуалізації та всебічного наукового вивчення. **Методологія** дослідження базується на використанні аналітичного, компаративістського та гіпотетико-дедуктивного методів для розкриття і пояснення символічної природи громадянського протесту. **Наукова новизна** одержаних результатів полягає у використанні феномена громадянського протесту як проблемного поля формування новітніх культурних символів епохи. Громадянський спротив, що виникає як реакція на соціальні негаразди, засилля корупції та залежності від інших держав, стає потужним чинником активізації процесу національної та етнічної самоідентифікації. Символи, що супроводжують громадський протест, є чимсь на кшталт інсайту, певного колективного осяяння, з'являються невимушено, імпульсивно, почасти мимоволі. Нові символи не виробляються цілеспрямовано, вони є наслідком ефекту соціальних потрясінь та трансформацій. **Висновки**. Творення нових національних символів – тривалий та складний процес, як, власне, і формування самого модерного українського суспільства, в основу якого не може бути покладено лише етнічну чи національну ідентичність. Громадянський спротив – це ритуальне дійство, під час якого відбувається національна та етнічна самоідентифікація, актуалізується мультикультуральний та мультиетнічний характер народу та формується політична нація. Феномен українського протесту продемонстрував у чистому вигляді, що він є символічним дійством, актом трансгресії, коли трансформується та змінюється сам фігурант, відбувається ритуал переходу, що супроводжується процесом творення власної історії та власної модерної ідентичності.

Ключові слова: символи, гібрид, самоідентичність, культурна самоідентифікація, мультикультуралізм.

Стояцкая Анна Михайловна, *кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры философии и политологии Днепропетровского государственного университета внутренних дел*

Гражданский протест как символическое действие: философско-культурологический анализ

Изучение феномена гибридного символизма как одновременно эвристического и контрпродуктивного фактора национальной самоидентификации личности в транзитивном обществе является основной **целью** данного исследования. В статье анализируется украинский опыт реконструкции национальной самоидентификации, который происходит на фоне острых социокультурных трансформаций. Осуществляется исследование феномена гибридных символов как амбивалентного фактора идентичности личности. Сложность и многообразие проявлений национальной самоидентификации в пространстве новейших символов эпохи является проблемой остроактуальной и достаточно малоизученной, такой, которая

© Stoyatska G., 2016

сейчас находится скорее в состоянии предмета публицистики, нежели научного исследования. Выделение в ней новых кросскультурных феноменов, исследование их гибридной природы является залогом дальнейшей актуализации и всестороннего научного изучения. **Методология** исследования базируется на использовании аналитического, компаративистского и гипотетико-дедуктивного методов для раскрытия и объяснения символической природы гражданского протеста. **Научная новизна** исследования заключается в использовании феномена гражданского протеста как проблемного поля формирования новых культурных символов эпохи. Гражданское сопротивление, возникающее как реакция на социальные проблемы, засилье коррупции и зависимости от других государств, становится мощным фактором активизации процесса национальной и этнической самоидентификации. Символы, сопровождающие общественный протест, является чем-то вроде инсайта, определенного коллективного озарения, появляются непринужденно, импульсивно, отчасти невольно. Новые символы не производятся целенаправленно, они являются следствием эффекта социальных потрясений и трансформаций. **Выводы**. Создание новых национальных символов – длительный и сложный процесс, как, собственно, и формирование самого современного украинского общества, в основе которого лежит этническая или национальная идентичность. Гражданское сопротивление – это ритуальное действо, в ходе которого происходит национальная и этническая самоидентификация, актуализируется мультикультуральный и мультиэтническая характер народа и формируется политическая нация. Феномен украинского протеста продемонстрировал в чистом виде, что он является символическим действом, актом трансгрессии, когда трансформируется и изменяется сам фигурант этого акта, происходит ритуал перехода, сопровождающийся процессом создания собственной истории и собственной современной идентичности.

Ключевые слова: символы, гибрид, самоидентичность, культурная самоидентификация, мультикультурализм.

Articulation of the issue in general terms. The issue of ambiguity and diversity of expressions of national identity in the space of new symbols of the era is on the front burner and has been studied rather poorly so far. Today it is more the subject of journalism than of scientific research. Identification of new cross-cultural phenomena and study of their hybrid nature is the key to their further foregrounding and comprehensive scientific investigation.

Analysis of the latest sources that start finding possible solutions to the problem. Numerous studies of the national identity issues are a common environment for philosophical, political and cultural circles. Anthony D. Smith [1], Charles M. Taylor [2], and Theodor Adorno [3] are considered to be the best-known researchers in this context. Among the researchers of diverse cultural transformations and national identity of the Ukrainian society that should be noted there are M.T. Stepyko [4], P.I. Hnatenko [5] and several other scientists engaged in the study of the Ukrainian socio-cultural realities. Some opinions expressed by Émile Durkheim [6] and Bruno Latour [7] with respect to interpretation of symbols as unifying social factors are of particular importance for the development of the author's research concept. However, the role of symbols in shaping the national and civic identity and their hybrid and transcultural character remain so far understudied.

Formulation of research objectives. The main purpose of this research is to study the phenomenon of hybrid symbolism as a heuristic and counterproductive factor of national and civic identity in a transitive society.The research methodology is based on the use of analytical, comparative and hypothetical-deductive methods for revealing and explaining the symbolic nature of public protest.Scientific novelty of the results obtained in the course of research consists in the use of the phenomenon of public protest as a problem field of formation of new cultural symbols of the era.

Presentation of the main material. The territory of modern Ukraine is a place and space where civilizational, cultural, linguistic and ethnic faults have run deep. A variety of cultural tendencies towards identity and identification, often contradictory, have dominated in these lands, deprived of nominal authentic nationhood, for long centuries. Different Ukrainian regions have different potentials and cultural traditions and throughout the course of history, these regions were parts of various states and differed in their languages, social and political status and religious life. That is why gaining independence was an extremely significant social and historical event, a marker of the unity of the Ukrainian society, which demonstrated the desire of the Ukrainian population to identify itself within the concept of "the people". And the formation and preservation of real national identity, according to the historical logic, would have to be the most important task of the state after acquiring sovereignty.

Unfortunately, no purposeful work towards the development of new unifying symbols of Ukrainian civil society and political nation was carried out for a long time and Ukraine went on living in the symbolic space of the Soviet era, that is, we can say that we dealt only with the nominal concept of the people, but not with the concept of civil society or political nation.

An idea instead of the territory and quite conventional boundaries – the idea of Ukrainian multicultural identity on the basis of Ukrainian citizenship – should have become the main force able to unite the Ukrainian people after the country officially gained statehood. If a person, regardless of his/her nationality, acquires a full scope of rights arising from citizenship, it indicates the existence of a political nation and civil society that function without heed to any religious, ethnic or linguistic differences. Lack of a focused strategy for searching of unifying factors in Ukraine for many years has caused acute social conflicts within the country including those inspired from outside which became the driving force of fundamental changes in the socio-cultural paradigm and numerous public events in various regions of Ukraine starting from the end of 2013. For the sake of scientific impartiality, we qualify the events of the Revolution of Dignity and the processes of secession, separatism and irredentism launched later as social resistance.

After gaining independence Ukraine was in a kind of standby mode for quite a long time. Such state is also characterized by the fact that all this time the Ukrainians were hardly able to identify themselves among the symbols of the modern era, even provided that, for example, the communist ideology that used to prevail

in the Ukrainian territory during the Soviet era originated from the era of European modernism. Its hybridity in the Soviet territory consists in the fact that while having clearly labeled Western European origin it was presented as a new and unique path of a "new social generation – the Soviet people".

The Revolution of Dignity in Ukraine became that powerful force which launched self-awareness of the Ukrainians – in G. Hegel's terminology [8] – as a "historic nation". It has already become an integral part of the Ukrainian ethnic culture and a landmark event in the formation of nationhood. A surface layer of its elements consists in a surge of respect and love for the national symbols, an iconic mass popularity of colors of the Ukrainian national flag and their wide use in decoration of cars, gadgets, clothing and outdoor advertising, gradual changes in the informational content of synthetic media (radio and television) in favor of the Ukrainian content awakening love for national dress and folk art and more. These are markers of changes in the structure of the Ukrainian symbolic worldview. Even the symbols that for a long time used to be significant only for specific social groups (such as football fans or members of military patriotic associations) become generally recognizable. In this sense, the new symbols of the era born by the transgressive social trends become involved in the relationships, which B. Latour describes as actor-network reality and "they have to be áctors and not simply the hapless bearers of symbolic projection" [7, p.10].

A deeper layer that forms symbolic identity of the Ukrainians nowadays consists in glorification of the struggle for freedom and sacredness of sacrifice of the Ukrainian soldiers, identification of this struggle with the Primordial purpose and path of the Ukrainian people and its understanding as a process of joint struggle of the Ukrainians for their independence, a surge of interest in the study of their national history and literature, rebranding of images of great Ukrainians as modern fighters against evil. The last example, in the end, is illustrative in terms of dominance of hybrids in the modern era – graffiti of Taras Shevchenko wearing a respirator and holding a "Molotov cocktail" in his hand, for instance, is perceived as a hybrid, but at the same time heuristic and constructive symbol of protest and is associated with the ethno-cultural genetic code of the nation. And all these things become attributes of the formation of new stable national symbols. In general, when describing the current state of the Ukrainians' symbol identification, it is worth mentioning the scientific works of É. Durkheim, who came to an understanding of symbols as useful unifying centers of any society [6, p. 230-231,233].

However, the logic of our research requires that we should make an emphasis on certain negative processes accompanying modern search of the Ukrainian identity and are directly related to the "symbolic" hybridization. Specifically, the situation with the language policy has scarcely changed recently. The shock from external aggression, loss of territories and the war intensified the feeling within the society that raising of the language issue might be dangerous. It is believed that this issue only stirs up hostile attitudes and so the term "Ukrainian identity" in the regions where the highly imperfect law on regional languages was applied for many years remains rather metaphorical. Government agencies, political management, public institutions and the media are in no hurry to start using the official language arguing that a Ukrainian patriot does not necessarily have to be Ukrainian-speaking. But constant researches of specialists in ethnology, anthropology, linguistics and semiotics prove that language is a symbolic sign system, a material expression of consciousness ideal in its status, and the latter is only able to express all the shades of cultural meanings when it matches the language component. In fact, when speaking about the language issue we are dealing with a certain social and philosophical unproductive hybrid, which, by all indications, inhibits formation of a political nation.

Tendencies to use only certain versions of the Ukrainian history as a national version of the historical destiny and historical truth of the people are also dangerous. The Ukrainian resistance of 2013-2016 is a story made rather by the political and civil Ukrainian nation than by the ethnic group. Therefore, the search for cultural landmarks in the multicultural space can lead to further deepening of splits and confrontations within the society, not to mention the fact that this issue easily becomes a subject of political manipulation.

Among significant negative factors that inhibit development of the consolidated Ukrainian society are the problems associated with the decommunisation process. Toleration toward the Soviet symbols by many citizens (even the younger generation) is an absolutely incomprehensible phenomenon. Arguments such as such as "respect for history" pose a significant threat to the society since they come into confrontation with smoothing historical traumas caused by totalitarianism and eventually lead to consequences quite opposite to what we should expect – to distortion of history itself. Hybrid tolerance in Ukraine in the decommunisation epoch has found its expression in rather bizarre manifestations, such as monuments to Lenin attired in embroidered shirts, Soviet stars painted in blue and yellow and so on. In the temporarily occupied territories, artificial hybridization of symbols of totalitarianism and symbols of orthodoxy is thriving. For example, we observe attempts to create a new symbology by combination of post-imperial colors in a configuration of the Confederate flag of the Southern states; the Soviet military symbols of World War II combine with symbols of military units and armies that fought on the side of Nazi Germany. These are typical hybrid symbols in the literal sense of the concept of a hybrid and they mark a newly created reality as entirely unproductive. Besides, the identity of population in these areas is mainly associated with the Soviet past, a system that levelled and suppressed ethnic diversity. That is why, in their search for identity, people are doomed to exist in the marginal "grey" zone, both in mental and in legal and status sense.

Finally, even the notion of the Revolution of Dignity that has firmly entered our vocabulary is also a hybrid symbol. The Euromaidan events were not a revolution either in political or in social senses. They have led neither to the change of the form of government nor to any changes in the social structure. They are a

national revolution even in a smaller sense, as a national or ethnic extremism was perceived totally negatively by an active part of the society. Its rare cases looked rather marginalized.

In fact, today's Ukrainian society is an arena for the embodiment of the following thesis of C. Taylor, one of the major world experts on multiculturalism: "A society with strong collective goals can be liberal provided it is also capable of respecting diversity, especially when dealing with those who do not share its common goals; and provided it can offer adequate safeguards for fundamental rights. There will undoubtedly be tensions and difficulties in pursuing these objectives together, but such a pursuit is not impossible, and the problems are not in principle greater than those encountered by any liberal society that has to combine, for example, liberty and equality, or prosperity and justice" [2, 59-60].

And, finally, there is one more significant issue in the context of our study that should be highlighted and it is a rapid commercialization of symbols of the Ukrainian resistance. Since it was a social protest, which was extremely well documented and finally aestheticized, it became extremely recognizable worldwide. So today the process of birth of the Ukrainian political nation involves what once was described by T. Adorno, one of the founders of the Frankfurt concept of "mass culture industry". It is based on the idea that a cultural process more and more looks like the industrial production put on the line. Simplified in their content cultural artifacts do not require a serious attitude and understanding, but satisfy the false needs of the consumer society [3].

Civil resistance that occurs in response to social problems, corruption dominance and dependence on other countries is a powerful driving motive for the activation of the process of national, cultural and ethnic identity.

Symbols that accompany a public protest is something like an insight, a certain collective lightbulb moment; they appear naturally, impulsively and somewhat involuntarily. New symbols are not created deliberately but emerge as a consequence of the effect of social upheaval and transformation.

Creation of new national symbols is a long and complicated process, as surely as the formation of the modern Ukrainian society, which cannot be based only on ethnic or national identity.

Conclusions. Against the backdrop of the Ukrainian civil resistance, only the hybrid symbols that initiated the launch of a powerful process of self-identification turned out to be the most meaningful while the symbols that were formed by combination of national and ethnic symbols and totalitarian ones are totally counterproductive and situational, and herein lies the apparent ambivalence of modern hybrid symbols.

Civilian resistance is a ritual action, during which national and ethnic identity is formed, multicultural and multi-ethnic character of the people is actualized and a political nation is born. The phenomenon of the Ukrainian protest has demonstrated in its pure form that it is a symbolic act, an act of transgression, when the doer himself transforms and changes by going through the ritual of transition, after which it is already impossible to be the same.

Public protest in Ukraine is accompanied by the creation of its own history, which is not fictitious and can lay a common foundation of modern Ukrainian identity, and we are the witnesses of the process.

Література

1. Smith A.D. National identity / Anthony D. Smith. – London, New York : Penguin Books, 1991. – 231 p.
2. Taylor C. Multiculturalism & "The Politics of Recognition" / Charles M. Taylor. – Princeton, NJ : Princeton University Press, 1994. – 192 p.
3. Adorno T. The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture / Teodor W. Adorno. – London: Routledge, 2001. – 224 p.
4. Степико М.Т. Українська ідентичність: феномен і засади формування : монографія / М.Т. Степико. – К. : НІСД, 2011. – 336 с.
5. Гнатенко П.И. Гражданское общество в контексте изменений, происходящих в Украине / П.И. Гнатенко // Грані. – 2013. – № 8. – С. 96-99.
6. Durkheim É. The Elementary Forms of the Religious Life / Émile Durkheim. – N.Y. : Free Press, 1995. – 464 p.
7. Latour B. Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory / Bruno Latour. – Oxford : Oxford University Press, 2005. – 301 p.
8. Гегель Г. В. Лекции по философии истории / Г. В. Гегель. – СПб. : Наука, 2000. – 479 с.

References

1. Smith, Anthony D. (1991). National identity. London, New York: Penguin Books. [In English]
2. Taylor, Charles M. (1994). Multiculturalism & "The Politics of Recognition". Princeton, NJ : Princeton University Press. [In English]
3. Adorno, Theodor (2001). Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture. London: Routledge. [In English]
4. Stepyko, M.T. (2011). Ukrainian identity: the phenomenon and principles of formation. Kyiv, NISD. [In Ukrainian]
5. Hnatenko P.I. (2013). Civil society in the context of changing in contemporary Ukraine. Grani (Vol.8). pp.96-99. [In Russian]
6. Durkheim, Émile (1995). The Elementary Forms of the Religious Life. N.Y., Free Press. [In English]
7. Latour, Bruno (2005). Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory. Oxford, Oxford University Press. [In English]
8. Hegel G.V. (2000). Lectures on the History of Philosophy. St. Petersburg, Science. [In Russian]

Стаття надійшла до редакції 18.11.2016 р.

УДК 008:005.2:7.06:(477+73):"19-20"

Татіївська Інеса Петрівна
головний спеціаліст відділу з питань
переміщення культурних цінностей
Міністерства культури України
tatinessa@ukr.net

УКРАЇНА – США: ПИТАННЯ ПОВЕРНЕННЯ ТА РЕСТИТУЦІЇ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ

Мета роботи. Стаття присвячена проблемі повернення та реституції культурних цінностей у контексті українсько-американської співпраці. Здійснено огляд культурних цінностей, повернених з США українською діаспорою. Проаналізовано сучасний стан справ та законодавчу базу в питанні повернення та реституції культурних цінностей у межах українсько-американського діалогу. Наведено основні завдання Міністерства культури України у царині повернення та реституції культурних цінностей. Окреслені перспективи повернення з США в Україну картини відомого французького художника XVIII ст. П'єра Луї Гудро «Закохані», втраченої Національним музеєм мистецтв ім. Богдана та Варвари Ханенків під час нацистської окупації Києва 1943 р., та графічних творів Якова Гніздовського. **Методологія** дослідження базується на історичному методі, аналізі та синтезі, конкретизації та культурологічному підході. Вказаний інструментарій дає змогу вивчити культурологічні виміри професійної діяльності з повернення культурних цінностей, здійснити мистецтвознавчий аналіз таких цінностей та визначити їх складову у взаємозв'язку із минулим, сьогоденням і майбутнім. **Наукова новизна** дослідження зумовлена тим, що у ньому здійснено спробу часткової систематизації інформації про культурні цінності, повернені в Україну з Америки, а також аналізу законодавчої бази двох країн у питаннях повернення та реституції означених пам'яток. **Висновки**. У сучасних умовах євроінтеграційних процесів питання повернення культурних цінностей України має надзвичайно велике значення та характеризується як перспективний напрям двосторонньої співпраці. Це є особливо важливим у ракурсі збагачення держави культурними цінностями, оскільки в результаті такої діяльності українська культурна скарбниця поповнюється унікальними творами образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва, рідкісними архівними матеріалами і книжковими колекціями.

Ключові слова: повернення, реституція, культурні цінності, Україна, США, кінець XX – початок XXI ст.

Татиивская Инесса Петровна, *главный специалист отдела по вопросам перемещения культурных ценностей Министерства культуры Украины*

Украина – США: вопросы возвращения и реституции культурных ценностей

Цель работы. Статья посвящена проблеме возвращения и реституции культурных ценностей в контексте украинско-американского сотрудничества. Осуществлен обзор культурных ценностей, возвращенных из США украинской диаспорой. Проанализировано современное состояние дел и законодательную базу в вопросе возвращения и реституции культурных ценностей в пределах украинско-американского диалога. Приведены основные задачи Министерства культуры Украины в области возвращения и реституции культурных ценностей. Обозначены перспективы возвращения из США в Украину картины известного французского художника XVIII в. Пьера Луи Гудро «Влюбленные», утерянной Национальным музеем искусств им. Богдана и Варвары Ханенко во время нацистской оккупации Киева в 1943 г., и графических произведений Якова Гниздовского. **Методология** исследования базируется на историческом методе, анализе и синтезе, конкретизации и культурологическом подходе. Названный инструментарий позволяет изучить культурологические измерения профессиональной деятельности по возвращению культурных ценностей, осуществить искусствоведческий анализ таких ценностей и определить их составляющую во взаимосвязи с прошлым, настоящим и будущим. **Научная новизна** исследования обусловлена тем, что в нем предпринята попытка частичной систематизации информации о культурных ценностях, возвращенных в Украину из Америки, а также анализа законодательной базы двух стран в вопросах возвращения и реституции указанных памятников. **Выводы.** В современных условиях евроинтеграционных процессов вопрос возвращения культурных ценностей Украины имеет чрезвычайно большое значение и характеризуется как перспективное направление двустороннего сотрудничества. Это является особенно важным в ракурсе обогащения государства культурными ценностями, поскольку в результате такой деятельности украинская культурная сокровищница пополняется уникальными произведениями изобразительного и декоративно-прикладного искусства, редкими архивными материалами и книжными коллекциями.

Ключевые слова: возвращение, реституция, культурные ценности, Украина, США, конец XX – начало XXI ст.

Tatiyivska Inesa, *chief specialist of the department for control over transferring of cultural values of the Ministry of Culture of Ukraine*

Ukraine – the USA: the questions of return and a restitution of cultural values

The purpose of the research. The article is devoted to a problem of return and a restitution of cultural values in the context of the Ukrainian-American cooperation. The review of the cultural values returned from the USA by the Ukrainian diaspora is carried out. It is analysed a current state of affairs and legislative base in a question of return and a restitution of cultural values within the Ukrainian-American dialogue. The main objectives of the Ministry of Culture of Ukraine in the field of return and a restitution of cultural values are given. The return prospects from the USA to Ukraine of the picture of the famous French artist of the XVIII century Pierre Louis Goudro «Lovers» lost by the National Museum of Arts of Bogdan and Varvara Hanenko during nazi occupation of Kiev in 1943, and graphic works of Yakov Gnizdovsky are designated. The **methodology** of research is based on a historical method, the analysis and synthesis, a specification and culturological approach. The called methodological ways allow to study concrete culturological measurements of professional activity on return of cultural values, to carry out the art criticism analysis of such values and to define their

© Татіївська І. П., 2016

component in interrelation with the past, present and future. **Scientific novelty** of the research is that for the first time the author made an attempt of partial systematization of information on the cultural values returned to Ukraine from America, and the analysis of legislative base of two countries in questions of return and restitution of the specified monuments. **Conclusions**. In modern conditions of eurointegration processes of Ukraine the question of return of cultural values plays extremely great value and is the perspective direction of bilateral cooperation. It is important especially from the perspective of enriching the cultural values of the state, as a result of such activity Ukrainian cultural treasury is replenished with unique works of fine and decorative arts, rare archival materials and book collections.

Keywords: return, restitution, cultural values, Ukraine, USA, the end of the XX century – the beginning of the XXI century.

Актуальність теми дослідження. Повернення та реституція культурних цінностей як один із визначальних напрямів державної політики цивілізованого суспільства постійно перебуває у полі уваги дослідників, оскільки від розуміння його сутнісних проявів, усвідомлення ступеня та масштабів втрат культурних цінностей залежить можливість налагодження конструктивного діалогу та вживання раціональних кроків щодо управління процесом повернення культурних цінностей. Питання сучасного стану справ у царині повернення та реституції культурних цінностей, зокрема в межах українсько-американського діалогу, є складним і важливим, не втрачає своєї актуальності та залишається перспективним напрямом подальших досліджень.

Проте досі не був здійснений узагальнений огляд культурних цінностей, повернених з США українською діаспорою за останні 25 років. Тому в даному дослідженні планується здійснити аналіз законодавчої бази в питанні повернення та реституції культурних цінностей у межах українсько-американської співпраці, навести основні завдання Міністерства культури України у 2016 р. в окреслених питаннях.

Мета дослідження полягає у частковій систематизації інформації про культурні цінності, повернені в Україну з США, та окресленні перспектив українсько-американської співпраці з вказаної проблематики.

Виклад основного матеріалу. З виходом України зі складу Союзу Радянських Соціалістичних Республік наша держава отримала можливість визначати характер свого національного життя, самостійно вирішувати питання, що стосуються розвитку національної свободи і національних потреб, зокрема, у царині культури.

На початку 1990-х років наукові розвідки та дослідження стали початком активного процесу розвитку нового мислення у питанні повернення та реституції культурних цінностей. Окреслена проблематика набувала дедалі більшого значення в міжнародному житті України, що вказувало на її готовність до партнерського співробітництва. Підписані міждержавні двосторонні угоди з Німеччиною, Польщею, Угорщиною про співпрацю з пошуку та повернення культурних цінностей, втрачених або переміщених під час та внаслідок Другої світової війни, підняли культурні відносини між згаданими країнами на новий щабель. При цьому варто зазначити, що міжурядова українсько-американська комісія з окресленої проблематики не була створена. Водночас Україна виступала з численними ініціативами, спрямованими на пошук та повернення втрачених внаслідок Другої світової війни культурних цінностей. Зокрема, це стосувалося тих цінностей, які були незаконно вивезені з території України німцями, а після війни повернулися до Союзу Радянських Соціалістичних Республік у формі репарацій і були здебільшого зосереджені в російських музеях, бібліотеках, архівах [1, 9].

Ідея повернення культурних цінностей на батьківщину, введення їх до культурного і наукового обігу, долучення до фондів музеїв, бібліотек, архівів дістала активну підтримку держави та найширших кіл громадськості України, об'єднала світове українство.

Україна і США, як стратегічні партнери, тісно співпрацюють з широкого спектра питань, які становлять взаємний інтерес, зокрема у сфері повернення культурних цінностей. Культурне співробітництво між Україною та США базується на Угоді між Урядом України та Урядом Сполучених Штатів Америки про охорону і збереження культурної спадщини від 12.03.1994 р. [2], Договорі про співробітництво між Державним комітетом архівів України та Меморіальним музеєм Голокост Сполучених Штатів Америки від 29.03.2005 р. [3].

У питаннях повернення та реституції культурних цінностей США ще 1973 року прийняли принципи, що забороняють придбання або продаж викрадених культурних цінностей, так звані «Професійні, практичні інструкції для музеїв образотворчих мистецтв» [4, 9-12]. 1998 року американська сторона взяла на себе зобов'язання застосовувати Вашингтонські принципи [5]. Зокрема, здійснювати дослідження щодо встановлення походження культурних цінностей у музейних фондах, інформувати громадськість про ці дослідження та підозрілі факти на загальнодоступних сайтах, а при пред'явленні реституційних претензій укладати із заявником справедливі й чесні угоди

Умовно поділяючи українські культурні цінності, що перебувають за межами України, на початку 90-х років минулого століття було виокремлено дві важливі їх категорії: перша – цінності, що зберігаються у приватних колекціях, бібліотеках, архівах української діаспори; друга – культурні цінності, незаконно вивезені з України внаслідок Другої світової війни.

Українці зарубіжжя, що волею долі опинилися на американському континенті, об'єднані відданістю ідеї незалежності України й відновлення української суверенної держави, за часи існування української громади в Америці розбудували широку мережу культурно-освітніх закладів, розгорнули активну діяльність по збиранню та збереженню мистецьких творів, архівних, писемних, речових пам'яток історії та культури України.

Повернення культурних цінностей української діаспори, зокрема, з США відбувалося на виконання Державної програми «Повернуті імена» (1996–2000 рр.), яка спільно реалізовувалася дванадцятьма відомствами, насамперед, Міністерством культури України, Національною комісією з питань повернення в Україну культурних цінностей, Державною службою контролю за переміщенням культурних

цінностей через державний кордон України, Міністерством закордонних справ України, науковими й громадськими організаціями [6].

За 25 років незалежності до України з Америки повернено десятки тисяч художніх творів, мистецьких колекцій, архівів видатних митців та громадських діячів українського зарубіжжя. Серед найбільш значущих – мистецький доробок письменника, політичного діяча, художника Володимира Винниченка з Української Вільної Академії Наук у США (2000 р., 2010 р.), архів і мистецькі твори Миколи Бутовича (2002 р.), архів й творча спадщина учениці Федора Кричевського й Юхима Михайліва Людмили Морозової (за її заповітом, 2003 р.), архів і художні твори митця Олекси Грищенка з Українського інституту Америки у Нью-Йорку й Фундації імені Олекси Грищенка у Нью-Йорку (2006 р.), родинний архів гетьмана Павла Скоропадського зі Східноєвропейського дослідного інституту ім. В. Липинського (2006 р.), архівні матеріали та меморіальні речі, пов'язані із життям і творчістю Лесі Українки, вивезені під час Другої світової війни до США родиною Косачів, з Української Вільної Академії Наук у США (2008 р., 2009 р., 2010 р.), фото- та фоноархів громадської діячки, правозахисника, журналістки Надії Світличної (2010 р.) [7, 34-44].

На жаль, з ліквідацією Державної служби контролю за переміщенням культурних цінностей через державний кордон України (2011 р.) співпраця з українською діаспорою, зокрема, в Америці, призупинилася. У зв'язку із економічною кризою, видатки на фінансування діяльності Міністерства культури України з налагодження контактів із українською діаспорою з метою пошуку культурних цінностей, створення умов для повернення їх в Україну, вкрай обмежені, що не дозволяє повноцінно продовжувати конструктивну співпрацю, здійснювати закордонні відрядження для пошуку культурних цінностей та проведення фахових досліджень.

Водночас потенційні дарувальники самотужки знаходять можливість і звертаються до України з інформацією про їх наміри про передачу в дар культурних цінностей. Так, 2013 року громадянкою Америки, вдовою видатного художника (учня Федора Кричевського) Олекси Булавицького –Ніною Булавицькою була передана в дар Україні старовинна бандура, яка була розписана художником власноруч. Згаданий музичний інструмент увійшов до державної частини Музейного фонду України і був переданий до філіалу Музею історії міста Києва – Музею культурної спадщини. Н. Булавицька обрала цей музей тому, що в ньому перебувають на постійному зберіганні картини її чоловіка Олекси Булавицького, подаровані Україні ще у 1990-х роках, та колекція її авторських писанок [8].

Також варто зауважити на тому, що на початку 2016 року за сприяння Посольства США в Україні, Міністерства культури України у Черкаському обласному художньому музеї проходила ювілейна виставка творів одного з найвідоміших у світі галицьких митців Якова Гніздовського (1915–1985 рр.) з нагоди 100-річчя видатного американського художника українського походження. Згадана виставка викликала значне зацікавлення та мала великий успіх серед відвідувачів.

З огляду на відсутність у фондах творів уславленого майстра дерevвориту, Черкаський обласний художній музей звернувся до вдови Я. Гніздовського –Стефанії та його доньки Міри з проханням розглянути можливість подарувати їхньому музейному закладу гравюри митця. Родина Гніздовських прийняла шляхетне рішення і погодилася подарувати України в особі Черкаського обласного художнього музею твори Я. Гніздовського.

Наразі Міністерством культури України спільно з Міністерством закордонних справ України опрацьовується питання оформлення дарчої від Стефанії Гніздовської про те, що вона передає в дар Україні (Черкаському обласному художньому музею) гравюри Якова Гніздовського, а також встановлення контактів з юристом родини Гніздовських для з'ясування кількості творів, що передаватимуться в дарунок Україні, та їх розмірів [9].

Серед основних завдань Міністерства культури України наразі є розробка та виконання програм і планів скоординованих дій з виявлення, ведення обліку і повернення в Україну культурних цінностей [10]. У цьому контексті вважаємо за доцільне більш детально зупинися на справі повернення з США картини, що була незаконно вивезена з Київського музею під час Другої світової війни і через сімдесят років віднайдена на одному з нью-йоркських аукціонів.

2013 року до Міністерства культури України звернувся Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (далі – Музей Ханенків) з повідомленням про те, що співробітниками Музею Ханенків у взаємодії з англійською консультативною установою Арт Лосс Реджістер (Art Loss Register), що здійснює перевірку легітимності художніх творів на європейському антикварному ринку, був виявлений живописний твір «Закохані» роботи відомого французького художника XVIII ст. П'єра Луї Гудро (Pierre Louis Goudreaux, 1694–1731), втрачений Музеєм Ханенків під час нацистської окупації Києва 1943 року і опублікований у каталозі втрат Музею «Catalogue of Works of Western European Painters Lost During Second World War» (Kyiv, 1998) [11, 100] під № 395 (Pierre Goudreaux An Amorous Couple; Oil on canvas; 67□82; Inv. 5144). Також музеєм зазначалося, що 29 січня 2013 року згадана картина була заявлена до продажу на аукціоні «Дойл» (Doyle) у Нью-Йорку (лот 84).

До діалогу з американською стороною у питанні з'ясування подальшої долі картини та можливості її повернення до України було підключено Міністерство закордонних справ України.

Генеральне консульство України в Нью-Йорку відслідковувало ситуацію навколо зазначеної картини та підтримувало постійні робочі контакти зі старшим науковим співробітником Українського дослідного інституту Гарвардського університету Патрицією Кеннеді Грімстед та адміністрацією аукціонного дому «Дойл», що підтвердила налаштованість співпрацювати з українською стороною та надавати максимального сприяння у справі повернення картини. Американською стороною картину було знято з аукціону, а також доведено до відома української сторони про необхідність початку офіційної процедури повернення художнього твору Україні шляхом звернення України до компетентних органів влади США.

Зокрема, до Державного Департаменту США, який, у свою чергу, має повідомити причетні уповноважені органи США та надати рекомендації щодо подальших кроків української сторони у справі оформлення необхідних процедур. Для ініціювання процедури повернення картини адміністрація аукціонного дому «Дойл» не вимагала проведення експертизи художнього твору, керуючись наявними у його розпорядженні документальними свідченнями, а також результатами дослідження картини in situ заступника генерального директора Музею Ханенків Олени Живкової та відгуками, наданими науковим співробітником Гарвардського університету д-ром Патрісією Кеннеді Грімстед. Детальний огляд художнього твору підтвердив оригінальність картини, а також факт її належності до довоєнної колекції Музею Ханенків.

Залучене до справи Федеральне Бюро Розслідувань зазначило, що на підставі наявних у них матеріалів питання повернення до України картини П'єра Луї Гудро «Закохані» розглядається американською стороною виключно як повернення державі-власнику втрачених цінностей на безкоштовній основі.

Україна, як і США, є державою-учасницею Конвенції про заходи, спрямовані на заборону та запобігання незаконному ввезенню, вивезенню та передачі права власності на культурні цінності від 14 листопада 1970 року [12], ратифікованої із заявою Указом Президії Верховної Ради Української РСР від 12.10.1988 № 5396-XI.

Загальновідомо, що дві третини збитків культурних цінностей колишнього СРСР внаслідок Другої світової війни становлять втрати України. Зокрема, Музеєм Ханенків було втрачено внаслідок Другої світової війни майже 25 тисяч експонатів [13].

Абзацом 5 статті 54 Конституції України визначено, що держава забезпечує збереження історичних пам'яток та інших об'єктів, що становлять культурну цінність, вживає заходів для повернення в Україну культурних цінностей народу, які знаходяться за її межами [14].

Згідно зі статтею 18 Закону України «Про музеї та музейну справу» формування державної частини Музейного фонду України здійснюється шляхом повернення в Україну розшуканих музейних предметів, які були незаконно вивезені [15].

Відповідно до статті 4 Закону України «Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей» поверненню в Україну підлягають культурні цінності, незаконно вивезені з території України [16].

Сьогодні Україна має виняткову можливість відновити історичну справедливість та повернути на батьківщину мистецький твір французького живопису XVIII ст. з унікальної художньої колекції, яку видатні музеєтворці та меценати України – Богдан та Варвара Ханенки збирали понад 40 років.Наразі Міністерством культури України підготовлено та направлено американській стороні дипломатичним шляхом офіційні звернення до Державного Департаменту США, Департаменту національної безпеки США та аукціонного дому «Дойл» у Нью-Йорку з проханням сприяти у поверненні згаданої картини до України.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що в ньому здійснено спробу часткової систематизації інформації про культурні цінності, повернені в Україну з Америки, та їх мистецької цінності для української культури, охарактеризовано законодавчу базу України та Америки в питаннях повернення та реституції культурних цінностей у контексті українсько-американської співпраці з окресленої проблематики.

Висновки. Вивчення та аналіз питання повернення та реституції культурних цінностей у межах українсько-американської співпраці, практичні кроки з повернення цінностей переконують, що на сьогоднішній день є досить значні перспективні можливості для міжнародної співпраці в окресленому напрямі. З США до України повернено унікальні твори образотворчого й декоративно-ужиткового мистецтва митців української діаспори, творчість яких характеризується розмаїттям напрямів і стилів, та водночас, просякнута традиційними рисами рідної української культури. Разом з творчим доробком до наукового та культурного обігу введено імена видатних діячів культури та науки (Євгена Маланюка, Петра Капшученка, Юрія Косача, Олекси Грищенка, Едварда Козака, Людмили Морозової, Любомира-Романа Кузьми та багато інших). Перспективним вбачаються й сучасні проекти Міністерства культури України з повернення творів Я. Гніздовського та картини видатного французького художника XVIII ст. П'єра Луї Гудро «Закохані» з Музею Ханенків. Водночас вдосконалення існуючої в Україні законодавчої бази у сфері вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей дало б змогу уникнути проб та помилок і суттєво вплинуло б на можливість відпрацювання дійового механізму повернення та реституції культурних цінностей у контексті міжнародного діалогу, що, у свою чергу, сприяло би систематичному поповненню та збагаченню національної культурної спадщини унікальними творами мистецтва та новими іменами.

Література

1. Повернуто в Україну / Нац. комісія з питань повернення в Україну культурних цінностей. – Вип.1 – К. : ООО «Танант», 1997. – 40 с. – С. 9.

2. Угода між Урядом України і Урядом Сполучених Штатів Америки про охорону і збереження культурної спадщини [Електронний ресурс] : Верховна Рада України. – 30 серпня 2016. – Режим доступу: http://zakon0.rada.gov.ua/laws/show/840_006.

3. Договір про співробітництво між Державним комітетом архівів України та Меморіальним музеєм Голокост Сполучених Штатів Америки [Електронний ресурс] : Верховна Рада України. – 30 серпня 2016. – Режим доступу: http://zakon0.rada.gov.ua/laws/show/840_088.

4. Архів Державної служби контролю за переміщенням культурних цінностей через державний кордон України, ф. 2, оп. 1, спр. 1, арк. 9-12.

5. Вашингтонські принципи (Washington Principles) [Електронний ресурс] : Забута спадщина. – 30 серпня 2016. – Режим доступу: http://lostart.org.ua/ua/docs/56.html.

6. Державна програма «Повернуті імена» / Нац. комісія з питань повернення в Україну культурних цінностей. – К. : ООО «Танант», 1996. – 26 с.

7. Врятовані. Збережені. Повернені // До 10-річчя Державної служби контролю за переміщенням культурних цінностей через державний кордон України. – К., 2010. – 64 с. – С. – 34-44.

8. Архів відділу з питань переміщення культурних цінностей Міністерства культури України. Справа «Листування з МЗС України (2013 р.)».

9. Поточний архів відділу з питань переміщення культурних цінностей Міністерства культури України. Справа «Листування з МЗС України (2016 р.)».

10. Постанова Кабінету Міністрів України «Про затвердження Положення про Міністерство культури України» [Електронний ресурс] : Верховна Рада України. – 30 серпня 2016. – Режим доступу: http://zakon5.rada.gov.ua/laws/show/495-2014-%D0%BF.

11. Catalogue of Works of Western European Painters Lost During Second World War / National Commission for the Restitution of Cultural Treasures to Ukraine, The Ministry of Culture and Arts of Ukraine, International Foundation «Renaissance», Museum of Occidental and Oriental Art. Kyiv. – K., 1998. – 124 c. – C. 100.

12. Конвенція про заходи, спрямовані на заборону та запобігання незаконному ввезенню, вивезенню та передачі права власності на культурні цінності [Електронний ресурс] : Верховна Рада України. – 30 серпня 2016. – Режим доступу: http://zakon0.rada.gov.ua/laws/show/995_186.

13. Державна програма «Культурні цінності України. Втрати. Шляхи повернення» / Мін. культ. і мист. України, Нац. ком. з питань повернення в Україну культ. цінност., Голов. арх. управл. України, Нац. акад. наук України. – К., 1999. – 14 с.

14. Конституція України [Електронний ресурс] : Верховна Рада України. – 30 серпня 2016. – Режим доступу: http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/254%D0%BA/96-%D0%B2%D1%80.

15. Закон України «Про музеї та музейну справу» [Електронний ресурс] : Верховна Рада України. – 30 серпня 2016. – Режим доступу: http://zakon0.rada.gov.ua/laws/show/249/95-%D0%B2%D1%80.

16. Закон України «Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей» [Електронний ресурс] : Верховна Рада України. – 30 серпня 2016. – Режим доступу: http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/1068-14.

References

1. National commission on questions of return to Ukraine of cultural values, (1997). «It is returned to Ukraine». Kyiv : Tanant, 9 [in Ukrainian].

2. The Agreement between Ukraine and the United States on the protection and preservation of cultural heritage (1994, March 4). Verkhovna Rada of Ukraine. Retrieved from http://zakon0.rada.gov.ua/laws/show/840_006 [in Ukrainian].

3. The Agreement on cooperation between the State Committee of Archives of Ukraine and the Holocaust Memorial Museum of the United States (2005, March 29). Verkhovna Rada of Ukraine. Retrieved from http://zakon0.rada.gov.ua/laws/show/840_088 [in Ukrainian].

4. Archive of State service for control over transferring of cultural values across the state border of Ukraine, f. 2, inv. 1, arch. 1, pg. 9-12 [in Ukrainian].

5. Principles of the Washington Conference With Respect to Nazi-Confiscated Art Published in Connection with the Washington Conference on Holocaust-Era Assets, Washington D.C. (1998, December 3). Forgotten Heritage. Retrieved from http://lostart.org.ua/ua/docs/56.html [in English].

6. National commission on questions of return to Ukraine of cultural values, (1996). State program «The returned names», 26. Kyiv : Tanant [in Ukrainian].

7. The State service for control over transferring of cultural values across the state border of Ukraine, (2010). «Saved. Returned», 34-44. Kyiv : [in Ukrainian].

8. Archive of the department of questions for control over transferring of cultural values Ministry of Culture of Ukraine, (2013). The case «Correspondence with the Ministry of Foreign Affairs of Ukraine» : [in Ukrainian].

9. The current archive of the department of questions for control over transferring of cultural values Ministry of Culture of Ukraine, (2016). The case «Correspondence with the Ministry of Foreign Affairs of Ukraine» : [in Ukrainian].

10. Resolution of the Cabinet of the Ministers of Ukraine «About the adoption of provision on the Ministry of Culture of Ukraine» (2014, September 3). Verkhovna Rada of Ukraine. Retrieved from http://zakon5.rada.gov.ua/laws/show/495-2014-%D0%BF [in Ukrainian].

11. National Commission for the restitution of cultural treasures to Ukraine, The Ministry of culture and arts of Ukraine, International foundation «Renaissance», Museum of Occidental and Oriental Art, (1998). «Catalogue of Works of Western European Painters Lost During Second World War», 100. Kyiv : [in Ukrainian].

12. Convention on the means of prohibiting and preventing the illicit import, export and transfer of ownership of cultural property (1970, November 14). Verkhovna Rada of Ukraine. Retrieved from http://zakon0.rada.gov.ua/laws/show/995_186 [in Ukrainian].

13. Ministry of Culture and arts of Ukraine, Commission on questions of return of cultural values to Ukraine, Head archival department of Ukraine, National academy of Sciences of Ukraine, (1999). State program «The cultural values of Ukraine. Losses. Ways of return», 14. Kyiv : [in Ukrainian].

14. Constitution of Ukraine (1996, June 28). Verkhovna Rada of Ukraine. Retrieved from http://zakon3.rada.gov.ua/laws/ show/ 254%D0%BA/96-%D0%B2%D1%80 [in Ukrainian].

15. Law of Ukraine «On the museums and museum business» (1995, June 29). Verkhovna Rada of Ukraine. Retrieved from http://zakon0.rada.gov.ua/laws/show/249/95-%D0%B2%D1%80 [in Ukrainian].

16. Law of Ukraine «About export, import and return of cultural values» (1999, September 21). Verkhovna Rada of Ukraine. Retrieved from http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/1068-14 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 14.09.2016 р.

УДК 940(477.51)«10»

Балабушка Вікторія Анатоліївна
аспірантка Київського національного
університету культури і мистецтв
vika4ka-vip@mail.ru

КУЛЬТ СВЯТИХ У ТРАДИЦІЯХ ХРАМОВОГО БУДІВНИЦТВА СЕРЕДНЬОВІЧНОГО ЧЕРНІГОВА

Мета роботи - узагальнити історико-теоретичний, культурологічний доробок української історіографії формування пантеону християнських культів святих, що вкоренилися у традиції сакрального храмового будівництва та декору. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні культурологічного підходу в реконструкції цілісного процесу проблеми. На основі історико-хронологічного порядку забудов соборів і церков середньовічного Чернігова, порівняльного аналізу європейських традицій, внутрішніх національних культів святих прослідковується процес накопичення та збереження традицій святих образів храмового будівництва. **Наукова новизна** полягає в тому, що з позиції культурологічних досліджень робиться спроба систематизації християнських цінностей святих, що становили основу культурно-мистецьких проектів архітектури середньовічного Чернігова. **Висновки**. В статті розкривається трансформація спільних європейських традицій християнських сакральних образів, на честь яких будували храми, писали ікони, створювали мозаїки і фрески чернігівського зодчества. Пантеон культів біблійних та євангельських образів складалися з Ісуса Христа, Богородиці з Божим Дитятком, Святої Трійці, Апостолів, Херувим, Серафим, Святих мучеників і подвижників християнської віри, Фекли, Параскеви-П'ятниці, Бориса і Гліба та ін., що утвердили на тисячоліття християнську духовність україно-європейської нації.

Ключові слова: культ святих, ікони, національні традиції, культова архітектура, Чернігів, середньовіччя, християнство, трансформація.

Балабушка Виктория Анатольевна, *аспирантка Киевского национального университета культуры и искусств*

Культ святых в традициях храмового строительства средневекового Чернигова

Цель работы - обобщить историко-теоретический, культурологический доработок украинской историографии формирования пантеона христианских культов святых, которые укоренились в традиции сакрального храмового строительства и декора. **Методология** исследования заключается в применении культурологического подхода в реконструкции целостного процесса проблемы. На основе историко-хронологического порядка застроек соборов и церквей средневекового Чернигова, сравнительного анализа европейских традиций, внутринациональных культов святых прослеживается процесс накопления и сохранения традиций святых образов храмового строительства. **Научная новизна** заключается в том, что с позиции культурологических исследований делается попытка систематизации общехристианских ценностей святых, которые составили основу культурных проектов архитектуры средневекового Чернигова. **Выводы**. В статье раскрывается трансформация европейских традиций христианских сакральных образов, в честь которых строили храмы, писали иконы, создавали мозаики и фрески черниговского зодчества. Пантеон культов библейских и евангельских образов состоял из Иисуса Христа, Богородицы с Божьим Младенцем, Святой Троицы, Апостолов, Херувим, Серафим, Святых мучеников и подвижников христианской веры, Феклы, Параскевы-Пятницы, Бориса и Глеба и др., которые утвердили на тысячелетия христианскую духовность украино-европейской нации.

Ключевые слова: культ святых, иконы, национальные традиции, культовая архитектура, Чернигов, средневековье, христианство, трансформация.

Balabushka Victoria, *postgraduate of Kyiv National University of Culture and Arts*

The cult of saints in the traditions of temple building in Chernihiv of the middle ages

Purpose of Article. The purpose of the article is to systemize the historical, theoretical and culturological researches of Ukrainian historiography, which are devoted to the formation of the Christian cults of saints. They became the part of traditions of the sacral temple building and decoration. **Methodology**. The author uses the culturological approach in the reconstruction of the entire process to the problem. Basing on the historical-chronological order of the temples and churches building in Chernihiv of the Middle Ages, the comparative analysis of European traditions, national cults of the saints the author highlights the process of the gaining and saving the traditions of the holy icons of the temple building. **Scientific novelty.** The author is the first who tries to systemize Christian values of saints, which are the foundation of the cultural and art projects of the Medieval Chernihiv architecture from the culturological point of view. **Conclusions**. The article covers the transformation of the common European traditions of Christian sacral characters in honour to whom people built churches, created icons, frescoes and mosaics of Chernihiv architecture. The Pantheon of the Bible and Evangel characters includes such figures as Christ, Mother of God with God Child, Holy Trinity, Apostles, Cherubs, Saint Martyrs and Christian followers – Saint Fecla, Saint Parasceva-Friday, Saint Boris and Hleb etc. All of them strengthened Christianity in the culture Ukrainian and European nation.

Keywords: Cult of Saints, icons, European national traditions, sacral architecture, Chernihiv, the Middle Ages, Christianity, transformation.

Актуальність теми дослідження. В сучасних умовах культурної євроінтеграції української нації необхідно звернутися до спільних європейських цінностей, котрі тисячоліттями об'єднували Західну і Східну Європу. Починаючи з середньовічної Русі християнські культи святих образів сприяли зміцненню державності, консолідації української народності, національної ідеї, зміцнювали культурні зв'язки з Візантією, Болгарією, країнами Західної Європи. Разом з християнством на східнослов'янських землях

© Балабушка В. А., 2016

були запровадженні церковний, візантійських календар, культ «чудотворних» ікон, культ святих, що стали об'єднуючою духовною ідеологією сучасної європейської нації.

Історико-методологічну основу історіографії до теми склали видання М. Грушевського [6], Г. Логвина [12], [13], В. Вечерського [8], М. Поповича [20] В. Віроцького [5], В. Мокрого [16], К. Кислюка [10], Н. Матвєєва у співавторстві А. Голобородько [15], статті у співавторстві Ю. Асєєва, В. Харламова [1], О. Моця [17], В. Коваленко [11], Н. Ткаченко у співавторстві з Г. Невмитим [22], Р. Луценка [14], І. Остащука [18], Р. Боголюб [4], матеріали наукових конференцій «Зодчество Чернігова XI-XIII століть та його місце в архітектурній спадщині країн Центральної та Південно-Східної Європи» [7], «Чернігівські старожитності»: зб. наук. праць, присвячений 975-річчю першої літописної згадки про Спасо-Преображенський собор у м. Чернігові [25], «Чернігівські старожитності»: зб. наук. пр., присвячений 890-річчю першої писемної згадки про Борисоглібський собор у Чернігові [24].

Мета дослідження - узагальнити історико-теоричний, культурологічний доробок української історіографії формування пантеону християнських культів святих, що вкоренилися в традиції сакрального храмового будівництва та декору.

Виклад основного матеріалу. Більшість видань давньої і сучасної історіографії розкривають загальні тенденції культурологічних знань обраної теми. Історичні дані хронологічної історії віку і часу забудов культової кам'яної, мурованої архітектури. Формування особливостей спільних європейських традицій, що виражаються у візантійського-романських стильових напрямках архітектурних будов, в тому числі місцевої архітектурної школи Києва, Чернігова та ін. Розглядають християнсько-європейські впливи монументальної кам'яної, мурованої архітектури як нового історичного етапу, що утворив культ традицій спільних біблійних образів мозаїчно-фрескового, іконописного мистецтва, місцевих образів князівських династій, канонізованих святих, що і в сьогоднішній архітектурі українського зодчества займають сакральне місце.

З названої вище історіографії розкриваються теоретичні основи тлумачення змістовного наповнення понять, як самого «культу» так і «святості» в теолого-філософським світогляді. Розуміння «культу святості» за словником є шанування визначених церковних святих, яких Бог за їх праведне життя, стійке сповідання віри, «подвиги благочестя» наділив дарами чудотворення, зробивши посередниками між собою і людьми. Святі вважаються покровителями простих смертних, «заступниками» і «молитвинниками» [2, 398]. Поняття «Святий» на думку І. Остащука, розглядається як найменування людини, що здатна реалізовувати вищі цінності, відзначилася ідеальним виміром моральної досконалості, наділена функціями особистісного прикладу й оточується відповідним релігійним культом [18, 240].

У дохристиянські часи слово святий у наших предків-язичників означало «сильний», «міцний», «рослий», з часом – «світлий», «сяючий», «чистий», «шанований», що за змістом трансформувалося у християнське тлумачення поняття святий. Християнське вченням термін «Святий» пояснює так, що святістю нагороджують людину, яка в земному житті виявила християнські чесноти, досягла вершин духовної досконалості [15, 3-4]. За М. Поповичем, культ» є органічною частиною релігії, оскільки передбачає засоби впливу людей на хід подій [20, 48]. Святі культи історично сформувалися в іудаїзмі, ісламі, християнстві в період трансформації від політеїзму до монотеїзму. До святих було зараховано пророків, праведників, апостолів, святителів, мучеників.

В офіційному статусі Святих православної віри встановлено 7 рангів. Це ангели, служителі Бога, які сповіщають людям Його волю, серед них Серафими та Херувими; пророки, які уславились своїми подвигами на славу Божу; преподобні, тобто святі-самітники; апостоли – 12 найближчих учнів Христа; святителі-служителі Церкви Божої, які мають перед нею величезні заслуги; мученики, які прийняли смерть за віру [10]. За даними К. Кислюка, загальний пантеон церковних святих Руської Православної Церкви налічує понад 450 осіб. До цього списку в середині XVIII ст. було залучено групу із 178 «київських святих» Києво-Печерської лаври [10].

Культ святих, на думку І. Остащука динамічно почав розвиватися після константинівського миру, коли християнство отримало свободу віросповідання. Далі він зазначає, що святим присвячували собори, храми, церкви, малювали ікони й викладали мозаїки та ін. Визначає, що хрестоматійним є вислів християнського апологета Тертуліана, що «кров мучеників – насіння християн», тобто людей які прийняли мученицьку смертю заради віри у Христа і створили культ святих [18, 241]. На честь святих були утвердженні дати вшанування, що склалися в церковний календар з рухомих і нерухомих свят.

У центрі релігійних свят-вшанувань перебуває Ісус Христос і всі свята, що пов'язані з ним. Серед них Преображення Господнє, або Преображення Господа Бога і Спаса нашого Ісуса Христа. Воно є одним з дванадцяти нерухомих головних свят, що відзначається з IV ст. на спомин про велику подію у житті Ісуса Христа. Про цю подію, Преображення Ісуса Христа, що зафіксована у праці «Святі і свята України» [15], розповідається, що перші відомості вшанування цього свята написані в Євангеліях від Луки та від Матвія. За християнським тлумаченням, Преображення Христа є прикладом наслідування християнського буття бути преображенним та прославленим величчю Самого Бога [15, 162-163].

На честь вшанування і поклоніння культу святості був збудований Спасо-Преображенський собор в Чернігові, 1024-1051 років, князем Мстиславом Володимировичем (Хоробрим). У праці «Дерев'яна і кам'яна архітектура» Ю. Асєєва, В. Харламова [1] засвідчено, що саме Десятинна церква і стала зразком для будівлі Мстислава. Від давнього декоративного вбрання собору збереглися різьблені шиферні плити на хорах, що є зразками художнього різьблення в Київській Русі. Частково збереглися й фрагменти фрескового розпису храму [1, 844]. Серед культу святих особливе місце займають ікони мальовані

або рельєфні зображення Ісуса Христа, Богоматері, святих, апостолів, мучеників, які і досі мають сакральне значення в християнстві. Православний храм усередині покритий розписом і прикрашений іконами як в іконостасі (перегородці, що відокремлює вівтар від храму), так і на стінах. Зокрема, у статті «Монументальне мистецтво, іконопис, книжкова мініатюра» [12] Г. Логвина описано уцілілі фрагменти розписів Спаського собору в Чернігові, що свідчать про їхній стилістичний зв'язок з малярством Софійського собору в Києві [13, 48-49]. На одному із збережених фрагментів на його думку зображено образ Святої Фекли (Теклі), з окресленим обличчям, очей, вуст, носа, підборіддя. Гарний овал обличчя на його думку, викликає асоціацію з багатьма жіночими фресками Софійського собору в Києві. Навіть омофор намальовано так само, як і у більшості мучениць [12, 907].

Про образ Святої Фекли у монографії «Храми Чернігова» [5] згадує В.Віроцький. За його відомостями, фреска була знайдена під товстим шаром тиньку, котрий врятував її під час пожежі. У 1926 р., як стверджують мистецтвознавці Ф. Ернст, М. Макаренко, Д. Щербаківський, було прийнято рішення перенести фреску Фекли зі стіни собору до музею [5, 54]. За характеристикою В. Віроцького зображення на ній вражало високою мистецькою якістю. У трактуванні образу святої багато успадковано з класичного мистецтва стародавнього Риму, зокрема: «фігура зображена фронтально, риси обличчя строгі та гармонійні, подані м'яко, з живописним, а не графічним трактуванням, загальний колорит фрески теплий червоно-вохристий». Така художня манера виконання, на його думку Г. Логвина, подібна виконанню фресок Софійського собору. Ця особливість живопису показує, що майстри малярства були не тільки в Києві, а й в Чернігові та в інших містах Русі [5, 54-55].

Про образи Святих фресок заявляє у статті «Фрески Борисоглебского собора XII века в Чернигове» [4] Р. Боголюб, художник-реставратор Національного архітектурно-історичного заповідника «Чернігів стародавній». Зокрема, фреска Святої Фекли в Спасо-Преображенському соборі за технікою живописного виконання нагадує античну школу живопису [4, 82].

Професор О. Моця у виданні «Історія української культури у 5 томах» [17] зазначає, що першими східнослов'янськими культами святих були князі-мученики Борис і Гліб, яких вбили за наказом старшого брата Святополка, що сів на київському столі після смерті батька – Володимира Святославича. Як зазначає О. Моця посилаючись на дослідження О. Хорошева, державно-політичне значення культу Бориса і Гліба полягало в осудженні князівських чвар, в бажанні закріпити державну єдність Русі на підґрунті чіткого дотримання феодальних взаємовідносин між князями, притримуючись ієрархії династичної спадковості та взаємоповаги захищеності між братами. Поведінка Бориса і Гліба, які не виступили проти старшого брата, навіть на захист власного життя, освятилася ідеєю родового старшинства в системі князівської ієрархії. Князі, котрі дотримувалися цього заповіту, стали святими [17, 784-785]. В історію теології культ святих Бориса і Гліба увійшли як страстотерпці, тобто християнські мученики, та як приклад, постраждалих заради Христа та підступності своїх одновірців. На честь утвердження династичних традицій мучеників був збудований чернігівський Борисоглібський собор. Він був ще особливим князівським династичним храмом-усипальнецею однієї з гілок династії Рюриковичів: синів Святослава – Олега гілка Ольговичів та сина Давида династії Давидовичів. Самого Давида Святославовича, який збудував Борисоглібський собор було проголошено першим святим Чернігово-Сіверської землі. Святим став і його син Святослав, правнук Ярослава Мудрого, який постригся у монахи Києво-Печерської лаври під ім'ям Миколи Святоша [4, 334]. Перебуваючи у чернецтві 36 років, зробив багато благочинних справ, у тому числі на його кошти була збудована Троїцька надбрамна церква Києво-Печерського монастиря.

Як зазначає Р. Луценко, археолог, старший співробітник Інституту історії, етнології та правознавства ім. О. Лазаревського Чернігівського національного університету ім. Т. Шевченка, у статті «Храм-усипальня Давидовичів», що «…з прийняттям християнства на Русі з'явилася традиція поховання в храмах, при храмових кладовищах князівських родин» [14, 62]. Автор статті стверджує, що існував серед візантійських придворних етикет імператора про встановлювання місця свого поховання ще за життя. Цей ритуал трансформувався на Русі хоча письмових відомостей не існує. Проте автор припустив, що він був підтверджуючи існуючими могильними захороненнями в храмах міст Києва,Чернігова та ін. містах Русі [14, 62].

У статті В. Коваленка «Фундатор Борисоглібського собору благовірний чернігівський князь Давид Святославович: сторінки біографії» [11] заявлено про будівництво храму чернігівським князем Давидом Святославичем на своєму дворі. Він став храмом-усипальницею князя Давида Святославовича, близьких родичів [11, 7-8]. На думку, того же Р. Луценка храм був названий на честь вшанування родинних династичних традицій убієнних Бориса і Гліба, ім'я останнього отримав у хрещенні Давид Святославович. Тому первісно він був названий Глібоборисівським [14, 62-64]. Як пише у своїй статті В. Коваленко традиція особливого вшанування чернігівськими князями Гліба-Давида бере свій початок ще за часів Святослава Ярославича. Історія пов'язує князя Гліба з правлінням у Мурові, що в середині XI ст., за заповітом Ярослава Мудрого, увійшов до складу Чернігово-Сіверської землі і відтак, князь-страстотерпець вважався святим патроном чернігівської династії.

Святослав Ярославович першим з братів розпочав вшановування своїх святих предків: з 5 його синів троє були названі на честь братів-страстотерпців [11, 7]. Спочатку їх шанували як цілителів, але з часом Борис і Гліб стають заступниками всіх руських князів, як їхні святі родичі. Їх образи були помічниками у битвах, їхніми іменами закликали до єдності Русі, до припинення міжусобних війн. Родинне формування пам'яті вшанування культу святих, на думку В. Коваленка відбувається протягом 1115 року,

пов'язане з перенесенням мощів Бориса і Гліба до нового храму, синами Ярослава, 1072 року, що вважається моментом їхньої остаточної канонізації.

В історії відомо, ще до часів правління Ярослава Володимировича виникає місцевий культ Бориса і Гліба у Вишгороді, де вони були поховані.

У статті «Культ святого Бориса на Переяславщині: минуле і сьогодення» [22] зазначається, що протягом XI-XIII ст. поклоніння святим набуває універсального загальноруського характеру. Борисоглібські храми були збудовані в Києві, Чернігові, Турові, Полоцьку, Гродно, Смоленську, Рязані, Ростову, Новгороді, взагалі нараховується близько 30 церков і 10 монастирів. Одночасно відбувається засвоєння борисоглібського культу європейськими народами - чехами, греками та ін. [22, 269].

Традиції культу святих закріплюються в чернігівській Параскеві-П'ятницькій церкві. У грецько-римському християнсько-філософському значенні Параскева означала Святу мученицю. Серед них Свята Параскева Римська, Іконійська (Грецька), Сербська, Болгарська, Молдавська та ін. [19]. Культ Параскеви-П'ятниці в Чернігівській Русі відігравав важливу роль в утвердженні християнсько-православної віри, на честь якої будувалися храми, монастирі. За легендою, дівчина Параскева мала свою історію мученицького життя перших християнських родин Риму, Греції, які за християнську віру переслідувалися, піддавалися тортурам, стражданням, як Ісус Христос [3, 14]. Особливі муки Господь прийняв в Страсну-п'ятницю, коли був розп'ятий на хресті. Такі ж страждання страстей Господніх перенесли і віруючі християнські родини, серед яких була Параскева. Проповідуючи слово Боже, Параскева побувала на території Криму, де на той час її як християнку також переслідували місцеві язичники. За їх наказом було відсічено голову Параскеві. З того часу на місці страти мучениці засноване греками село Тополівка, розташоване на шосе Сімферополь-Феодосія, там же з'явилося джерело зцілення, водою якого і зараз лікують сліпих і немічних. Було засновано Топловський Свято-Троїцький Параскевіївський жіночий православний монастир [23]. Культ Святої Параскеви в Чернігово-Сіверській землі і досі почитається християнами. Св. Параскева за місцевими традиціями є покровителькою родинного благополуччя, цілителькою від найважчих душевних та тілесних хвороб, а ще – покровителькою торгівлі. Св. Параскеву і досі на іконах зображують мученицею або черницею [21, 38].

За цією ідеєю був збудований храм П'ятниці-Параскеви в Чернігові. Конкретна дата забудови не встановлена, за даними В. Вечерського - між кінцем XII – початком XIII ст. [8, 55]. Автором проекту, ймовірно, як стверджують дослідники [21], був Петро Мілонег, якого порівнюють з біблійним образом Васелеїлом, майстром різьбярства по металу, каменю, дереву, будівельником ізраїльського храму та Ковчегу. Він працював в Києві, Луцьку, Турові, Гродно, був запрошений київським князем Рюриком Ростиславовичем на посаду особистого придворного зодчого. Побудував церкви Св. Василя в Овручі, Св. Апостолів у Білгороді, кам'яну підпірну стіну Видубицького монастиря [21, 14-18]. На фасаді Михайлівського собору (цього ж монастиря) встановлена меморіальна дошка, виконана з граніту, де зображено барельєфний портрет зодчого Мілонега.

Побудова кам'яної П'ятницької церкви пов'язана ще з дочкою Святослава Ярославовича Предславою - сестрою чернігівського князя Давида Святославовича. Він матеріально допомагав у будівництві храму на честь вшанування грецько-римської Святої Параскеви-П'ятниці. Заснування П'ятницької церкви підтверджують літописні дані, зокрема 1116 року говориться про смерть Предслави, яка прийняла постриг у заснованому нею П'ятницькому монастирі в Чернігові [21, 13] і де за її ініціативи, як стверджує Офіційний сайт Української православної церкви Чернігівської і Новгород-Сіверської єпархії, була побудована церква, освячена єпископом Феоктистом в тому ж 1116 р., де і поховано Предславу [19].

В інтер'єрі чернігівського П'ятницького храму є ікона, що нагадує про римську проповідницю і святу, що жила у II ст., день якої відмічається 8 серпня за григорянським календарем [21, 38]. В Українську церкву культ Параскеви (П'ятниці) трансформувався як християнське жіноче ім'я, як покровительки домашнього господарства і жіночого рукоділля. Святий образ покровительки допомагає дівчатам вийти заміж, породіллям народити дитину, безплідним дає надію. Її символ асоціюється з східнослов'янськими давніми язичницькими богинями Даною і Мокошою, днем яких вважається також п'ятниця [9, 279]. Лік Святої Параскеви зарахований до числа Божих угодників, які своїм праведним життєм, подвигами і чудесами освятили Святу Русь.

Отже, культ святих у традиціях храмового будівництва середньовічного Чернігова формується на основі трансформації спільних європейських цінностей у період християнізації Європи. Головними духовними образами культу святих стають біблійні образи - Ісус Христос, Матір Божа, 12 апостолів, 4 офіційних авторів Євангелій, ангели Херувими, Серафими, образ Святої Трійці, Фекла, Параскева та ін., місцеві святі образи, зокрема Борис і Гліб та ін., чиї ліки увіковічені в традиціях храмового будівництва Спасо-Преображенського, Борисоглібського соборів і П'ятницької церкви Чернігова.

Література

1. Асєєв Ю. С. Архітектура: дерев'яна і кам'яна / Ю. С. Асєєв, В. С. Харламов // Історія української культури: у 5 т. – Т.1 Історія культури давнього населення України / Ю. С. Асєєв, В. С. Харламов. – Київ: Наукова думка, 2001. – С. 835-884.

2. Атеистечиский словар / Абдусамедов А. Н., Алейник Р. М., Алиева Б. А. и др.: Под общ. ред. М. П. Новикова. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва: Политиздат, 1986. – 612 с.

3. Балабушка В. А. Європейські традиції в культурі Чернігова / В. А. Балабушка // Українська культура: перспективи євроінтеграції. Інноваційні процеси в сучасній культурі: зб. Всеукр. наук.-практич. конф., м. Київ, 7-8 квітня 2016 р. – Київ: КНУКіМ, 2016. – С. 11-14.

4. Боголюб Р. М. Фрески Борисоглебского собора XII века в Чернигове / Р. М. Боголюб // Чернігівські старожитності: Збірник наукових праць / Національний архітектурно-історичний заповідник «Чернігів стародавній», Центр пам'яткознавства НАН України і Українського товариства охорони пам'яток історії та культури; [редкол.: А.М. Острянко (голова) та ін.]. – Чернігів: Десна Поліграф, 2015. – Вип. 2(5). – С. 82-88.

5. Віроцький В. Д. Храми Чернігова / В. Д. Віроцький. – Київ: Техніка, 1998. – 207 с.

6. Грушевський М. С. Історія-Руси: В 11т., 12 кн. / М. С. Грушевський. Редкол.: П. С. Сохань (голова) та ін. – Київ: Наук. думка, 1992. Т. 2. –1992. – 640 с.

7. Зодчество Чернігова XI-XIII століть та його місце в архітектурній спадщині країн Центральної та Південно-Східної Європи: Збірник наукових праць «Антоній Печерський, його доба та спадщина» – Чернігів: КП «Видавництво «Чернігівські обереги», 2005. – 136 с.

8. Історико-культурні заповідники / За ред. Вечерського В. В.; Відп. за вип. Сердюк О. М. – Київ, 2011. – 292 с.

9. Історія релігії в Україні: у 10 т. / Редкол.: А. Колодний (голова) та ін. – Київ: Укр. Центр духовн. культури, 1996-1998. Т.1: Дохристиянські вірування; Прийняття християнства / За ред. Б. Лобовика. – 384 с.

10. Кислюка К. В. Релігієзнавство [Електрон. ресур.] / К. В. Кислюк – Режим доступу http://libfree.com. religiyeznavstvoreligiyeznavst – Загол. з екрану.

11. Коваленко В. П. Фундатор Борисоглібського собору благовірний чернігівський князь Давид Святославови ч:сторінки біографії / В. П. Коваленко. // Чернігівські старожитності: Збірник наукових праць / Національний архітектурно-історичний заповідник «Чернігів стародавній», Центр пам'яткознавства НАН України і Українського товариства охорони пам'яток історії та культури; [редкол.: А. М. Острянко (голова) та ін.]. – Чернігів: Десна Поліграф, 2015. – Вип. 2(5). С. 7-19.

12. Логвин Г. Н. Монументальне мистецтво, іконопис, книжкова мініатюра / Г. Н. Логвин // Історія української культури: у 5 т. – Т.1 Історія культури давнього населення України / Г. Н. Логвин. – Київ, Наукова думка, 2001. – С. 884-921.

13. Логвин Г. Н. Чернигов. Новгород-Северский. Глухов. Путивль = Tchernigod. Novgorod-Severski. Gloukhov.Poutivl:[очерк] / Г. Н. Логвин. – [2-е узд., доп.]. – Москва: Искусство, 1980 . – 285 с.

14. Луценко Р. М. Храм-усипальня Давидовичів / Р. М. Луценко // Чернігівські старожитності: Збірник наукових праць / Національний архітектурно-історичний заповідник «Чернігів стародавній», Центр пам'яткознавства НАН України і Українського товариства охорони пам'яток історії та культури; [редкол.: А. М. Острянко (голова) та ін.]. – Чернігів: Десна Поліграф, 2015. – Вип. 2(5). – С. 62-64.

15. Матвєєва Н. П. Святі і свята України / Н. П. Матвєєва, А. Р. Голобородько. – Київ: Укр. Центр духовної культури, 1995. – 240 с.

16. Мокрий В. Церква в житті українців / В. Мокрий. – Львів, Краків, Париж: Просвіта, 1993. – 106 с.

17. Моця О. П. Релігія і церква / О. П. Моця // Історія української культури: у 5 т. – Т.1 Історія культури давнього населення України / О. П. Моця. – Київ: Наукова думка, 2001. – С. 768- 790.

18. Остащук І. Б. Історія виникнення та розвитку християнського культу святих / І. Б. Остащук // Гілея: науковий вісник. – 2014. Вип. 85. С. 239-243

19. Офіційний сайт Української православної церкви Чернігівської і Новгород-Сіверської єпархії [Електор. ресурс] – Режим доступу http://cerkva.in.ua/chernigiv-eparhia.html – Загал. з екрану.

20. Попович М. М. Нарис історії культури України / М. М. Попович. – Київ: «АртЕк», 1999. – 728 с.

21. П'ятницька церква в Чернігові. – Чернігів: Десна Поліграф, 2015 – 120 с.

22. Ткаченко Н. Г. Культ святого Бориса на Переяславщині: минуле і сьогодення / Н. Г. Ткаченко, Г. М. Невмитий // Чернігівські старожитності: Збірник наукових праць / Національний архітектурно-історичний заповідник «Чернігів стародавній», Центр пам'яткознавства НАН України і Українського товариства охорони пам'яток історії та культури; [редкол.: А. М. Острянко (голова) та ін.]. – Чернігів: Десна Поліграф, 2015. – Вип. 2(5). – С. 265-272.

23. Троїцько-Параскевський монастир [Електор. ресурс] – Режим доступу http://www.on-line.crimea.ua/ guide/belogors – Загал. з екрану.

24. Чернігівські старожитності: Збірник наукових праць / Національний архітектурно-історичний заповідник «Чернігів стародавній», Центр памяткознавства НАН України і Українського товариства охорони памяток історії та культури; [редкол.: А. М. Острянко (голова) та ін.]. – Чернігів: Десна Поліграф, 2015. – Вип. 2(5). – 284 с.

25. Чернігівські старожитності: зб.наук. пр. / Нац. архітектур.-іст. заповідник «Чернігів стародавній», Центр памяткознавства Нац. акад. наук України і Укр. Т-ва охорони пам'яток історії та культури; [редкол.: А. Л. Курданов (голова) та ін.]. – Чернігів : Десна Поліграф, 2012. – Вип. 1.(4). – 166 с.

References

1. Asieiev, I. S. & Kharlamov, V.S. (2001). Architecture: wooden and stone. History of Ukrainian culture: in 5 Volumes. Vol.1 History of the culture of the ancient population of Ukraine. (pp. 835-884). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

2. Novykova, M. P. (Ed.). (1986). Atheism dictionary. Moscow: Polytyzdat [in Russian].

3. Balabushka, V. A. (2016). European traditions in Chernihiv culture. Ukrainian culture: perspectives of the Euro-integration. Innovative processes in the modern culture. Proceeding of the All-Ukrainian Scientific and Practical Conference. (pp. 11-14). Kyiv: KNUKiM [in Ukrainian].

4. Boholiub, R. M. (2015). Frescoes of Saint Boris and Hleb Cathedral of the XII century in Chernihiv. Chernihivski starozhytnosti, 2(5), 82-88 [in Ukrainian].

5. Virotskyi, V. D. (1998). Temples of Chernihiv. Kyiv: Tekhnika [in Ukrainian].

6. Hrushevskyi, M. S. (1992). History-Russ: in 11 Volumes. Volume 2. P. S. Sokhan (Ed.). Kyiv: Nauk. Dumka [in Ukrainian].

7. Architecture of Chernihiv of the XI-XIII centuries and its place in the architecture inheritance on the Central and Sothern-Eastern states of Europe. «Antonii Pecherskyi, his era and inheritance». (2005). Chernihiv: KP «Vydavnytstvo «Chernihivski oberehy» [in Ukrainian].

8. Vecherskyi, V. V. & Serdiuk, O. M. (Eds). (2011). Historical-cultural reserve. Kyiv [in Ukrainian].
9. Kolodnyi, A. (Ed.). (1996-1998). History of the religion in Ukraine. In 10 Volumes. Vol. 1. Pre-Christian beliefs; Acceptation of Christianity. Kyiv [in Ukrainian].
10. Kysliuka, K. V. Religious Studies. Retireved from http://libfree.com. religiyeznavstvoreligiyeznavst [in Ukrainian].
11. Kovalenko, V. P. (2015). Founder of Saint Boris and Hleb Cathedral, holly Chernihiv lord Davyd Sviatoslavovy ch: pages of his biography. Chernihivski starozhytnosti, 2(5), 7-19 [in Ukrainian].
12. Lohvyn, H. N. (2001). Monumental Art, Iconography, Book miniature. History of Ukrainian culture: in 5 Volumes. Vol.1 History of the culture of the ancient population of Ukraine. (pp. 884-921). Kyiv, Naukova dumka [in Ukrainian].
13. Lohvyn, H. N. (2nd ed.). (1980). Chernihiv. Novhorod-Siverskyi. Hlukhiv. Putyvl = Tchernigod. Novgorod-Severski.Gloukhov.Poutivl. Moscow: Yskusstvo [in Russian].
14. Lutsenko, R. M. (2015). The Temple-tomb of the Davydovychs. Chernihivski starozhytnosti, 2(5), 62-64 [in Ukrainian].
15. Matvieieva, N. P. & Holoborodko, A. R. (1995). Saints and holidays of Ukraine. Kyiv: Ukr. Tsentr dukhovnoi kultury [in Ukrainian].
16. Mokryi, V. (1993). Church in the life of the Ukrainians. Lviv, Krakiv, Paryzh: Prosvita [in Ukrainian].
17. Motsia, O. P. (2001). Religion and Church. History of Ukrainian culture: in 5 Volumes. Vol.1 History of the culture of the ancient population of Ukraine. (pp. 768-790). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
18. Ostashchuk, I. B. (2014). History of the origin and the development of the Christian cult of the saints. Hileia, 85, 239-243 [in Ukrainian].
19. The Official site of the Ukrainian Orthodox Church of Chernihiv and Novhorod-Siverskyi eparchy. Retrieved from http://cerkva.in.ua/chernigiv-eparhia.html [in Ukrainian].
20. Popovych, M. M. (1999). Note of the history of Ukrainian culture. Kyiv: «ArtEk» [in Ukrainian].
21. P'iatnytska church in Chernihiv. (2015). Chernihiv: Desna Polihraf [in Ukrainian].
22. Tkachenko, N. H. & Nevmytyi, H. M. (2015). The Cult of Saint Boris in Pereiaslav region: the past and the present. Chernihivski starozhytnosti, 2(5), 265-272 [in Ukrainian].
23. Troitsko-Paraskeva Abbey. Retrieved from http://www.on-line.crimea.ua/guide/belogors [in Ukrainian].
24. Ostrianko, A. M. (Ed.). (2015). Chernihivski starozhytnosti: Nats. arkhitektur.-ist. zapovidnyk «Chernihiv starodavnii», Tsentr pamiatkoznavstva Nats. akad. nauk Ukrainy i Ukr. T-va okhorony pam'iatok istorii ta kultury, 2(5), 284 [in Ukrainian].
25. Kurdanov, A. L. (2012). Chernihivski starozhytnosti: Nats. arkhitektur.-ist. zapovidnyk «Chernihiv starodavnii», Tsentr pamiatkoznavstva Nats. akad. nauk Ukrainy i Ukr. T-va okhorony pam'iatok istorii ta kultury, 1(4), 166 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 17.09.2016 р.

УДК 94(477)"1991/…": 355.123:355.146 (477)

Слободянюк Михайло Васильович
завідувач музею історії
Національної академії сухопутних військ
імені гетьмана Петра Сагайдачного,
науковий співробітник Центру українських
військових традицій і патріотичного виховання
Науково-дослідного інституту українознавства
Міністерства освіти і науки України
mv.slob@gmail.com

НАЦІОНАЛЬНО-ПАТРІОТИЧНІ МОТИВИ У СИМВОЛІЦІ СУХОПУТНИХ ВІЙСЬК ЗБРОЙНИХ СИЛ УКРАЇНИ

Мета роботи. Дослідження пов'язане з аналізом особливостей символіки сучасної емблематики Сухопутних військ Збройних Сил України (основних сюжетних мотивів), які поки що не отримали в українській історіографії належного наукового підходу. Проблемним питанням стало те, що цей найбільш поширений вид військової символіки у Сухопутних військах, на жаль, найменше науково досліджений на даний час. **Методологія** дослідження основана на застосуванні як загальнонаукових (аналітичного і логічного) та загальноісторичних методів (хронологічного, типологічного, історико-описового), так і спеціальних джерелознавчих методів (критичного, іконографічного) тощо. **Наукова новизна** роботи полягає у визначені, вперше в українській історіографії, спільних рис нарукавної емблематики сухопутних військ Збройних Сил України на основі аналізу широкої джерельної бази (тисяч конкретних емблем військових частин), створених протягом останніх 20 років. Виявилося, що поруч з використанням символів (емблем) військової спеціальності, місць дислокації частин, міфологічних, історичних та декоративних образів, застосування у нарукавних емблемах з'єднань та військових частин українських національних та національно-патріотичних мотивів можна вважати чи не головною їх рисою. **Висновки**. Визначення спільних рис, притаманних українській військовій нарукавній емблематиці, яка розповсюдилася у Збройних Силах України з отриманням Україною державної незалежності та з входженням з цього часу української армії у загальносвітовий тренд розвитку, піднімає наукове вивчення цих процесів на достойний рівень, який дає можливість повністю оцінити це нове для українських Збройних Сил явище.

Ключові слова: нарукавна емблема, військова символіка, Збройні Сили України, національно-патріотичні мотиви.

© Слободянюк М. В., 2016

Слободянюк Михаил Васильевич, *заведующий музеем истории Национальной академии сухопутных войск имени гетмана Петра Сагайдачного, научный сотрудник Центра украинских военных традиций и патриотического воспитания Научно-исследовательского института украиноведения Министерства образования и науки Украины*

Национально-патриотические мотивы в символике Сухопутных войск Вооруженных Сил Украины

Цель работы. Исследование связано с анализом особенностей символики современной эмблематики Сухопутных войск Вооруженных Сил Украины (основных сюжетных мотивов), которые пока еще не получили в украинской историографии надлежащего научного подхода. Проблемным вопросом стало то, что этот наиболее распространенный вид воинской символики в Сухопутных войсках, к сожалению, наименее научно исследован в данное время. **Методология** исследования основана на применении как общенаучных (аналитического и логического) и общеисторических (хронологического, типологического, историко-описательного) методов, так и специальных методов источниковедения (критического, иконографического). **Научная новизна** работы заключается в определении, впервые в украинской историографии, общих черт нарукавной эмблематики Сухопутных войск Вооруженных Сил Украины на основе анализа широкой источниковой базы (тысяч конкретных эмблем воинских частей), созданных на протяжении последних 20 лет. Выяснилось, что наряду с использованием символов (эмблем) воинской специальности, мест дислокации частей, мифологических, исторических и декоративных образов, использование в нарукавных эмблемах воинских частей украинских национальных и национально-патриотических мотивов можно считать едва ли не главною их чертою. **Выводы**. Определение общих черт, присущих украинской воинской нарукавной эмблематике, которая распространилась в Вооруженных Силах Украины после получения Украиной государственной независимости и с вхождением с этого времени украинской армии в общемировой тренд развития, поднимает научное исследование этих процессов на достойный уровень, который дает возможность полностью оценить это новое для украинских Вооруженных Сил явление.

Ключевые слова: нарукавная эмблема, воинская символика, Вооруженные Силы Украины, национально-патриотические мотивы.

Slobodyanyuk Mykhailo, *Director of the History Museum of Hetman Petro Sahaidachnyi National Army Academy, researcher of the Centre of Ukrainian Military Traditions and Patriotic Education of the Research Institute of Ukrainian Studies of the Ministry of Education and Science of Ukraine*

National and patriotic motifs in the symbols of the Ground Forces of Ukraine

Goal. This research is aimed to analyze specific problems of modern emblematic of Ukrainian Army's Land Forces (principal topics) which were not considered by Ukrainian historiography to date. The popular symbols did not received appropriate scholarly attention. **Methodology** of this research is based on analytical, logical and common scholarly approaches (methods of chronology, typology and historical description) as well as source study methods (critical, iconographic etc.). Based on a solid number of sources (thousands of real sleeve insignia developed during last 20 years) determination of common features of sleeve insignia provides the **scholarly innovation** of this study. It was discovered that modern Ukrainian sleeve insignia feature not only mythological creatures, historical or decorative symbols, but primarily contain national and patriotic motif. **Conclusions**. Determination of common features of the Ukrainian Army's sleeve insignia developed during the last 20 years of Ukraine's independence provides scholars with a solid base for further study of this relatively new and important subject.

Key words: sleeve insignia, military symbolic, Ukrainian Army, national and patriotic motif.

Історія розпорядилася таким чином, що Збройні Сили незалежної України у період 1991–1992 років формувалися з тої частини Збройних Сил СРСР, які дислокувалися на її території. Тому у цей начальний період (кінець 1991– початок 1992 року) вся символіка у з'єднаннях та військових частинах, які перейшли під юрисдикцію України та утворили Збройні Сили України, залишалася радянською. У таких умовах з ініціативи військовослужбовців–українців з'являються перші ознаки українського характеру армії. Купляючи власним коштом, солдати, прапорщики та деякі офіцери чіпляли на головні убори перші, виготовлені ще кустарним способом, кокарди з раніше суворо забороненою українською символікою – золотим Тризубом.

Тоді ж, у кінці 1992 року, з'являються проекти перших українських нарукавних емблем, підготовлені молодим київським художником О. Руденком [3]. А 1993 року до військ починають надходити розроблені та затверджені першим міністром оборони України генералом К. Морозовим нарукавні емблеми (термін, яким українська історіографія визначила цей своєрідний елемент символіки на військовому одностроїї [12, 15]) приналежності до Збройних Сил України. Основою їх стали зрозумілі кожному свідомому українцю символи: синьо-жовті стрічки кольорів Державного Прапору України, малий Державний Герб України з тризубом. На прохання К. Морозова до емблеми додали старовинний український символ жертовності в боротьбі за її незалежність і пролиту у цих боях кров – китиці червоної калини.

В подальшому ці символи (синьо-жовті стрічки та малий Державний Герб України або просто золотий тризуб) стали одними з основних символів емблем з'єднань та військових частин Збройних Сил України. Це наочно свідчить про глибокі почуття патріотизму, притаманні українським воякам.

Протягом 1992-2012 року в Сухопутних військах Збройних Сил України були створені, виготовлені та широко застосовані тисячі нарукавних емблем. Однак основною проблемою є те, що цей най поширений у військах елемент військової символіки досі не отримав належного наукового дослідження. Основний інтерес українських істориків у цей період полягав у вивченні витоків військової символіки України. Військова символіка козацької доби була досліджена у працях В. Карпова [7, 28-53], В. Панченка [11]; розвиток уніформи та військової символіки у часи Визвольних змагань 1917-1921 років отримали висвітлення у працях М. Чмира [16], В. Карпова [7, 53-76], В. Бузала [2], К. Гломозди [4], Я. Тинченко [15]; створенню та розвитку основних військових символів Збройних Сил України присвячені дослідження В. Карпова [7, 110-141; 8, 9] та К. Гломозди [5]. Тому належна увага нарукавній військовій емблематиці, яка на початку (у період 1992-2000 років) знаходилася у тіні згаданих досліджень, була приділена лише протягом останніх 15 років. Особливо цей процес прискорився зі створенням 2001 року Воєнно-геральдичної служби Генерального штабу Збройних Сил України [10]. Наукове дослідження цих процесів стало нагальною потребою не лише історичної науки України, а й вимогою подальшого практичного розвитку української нарукавної символіки. За

останні 20 років з'явилося багато публікацій на тему розвитку нарукавної емблематики Збройних Сил України, однак майже всі вони, переважно, виконували лише першу частину наукового дослідження нового явища – опис, систематизацію, каталогізацію та введення у науковий обіг цих емблем, як джерельної бази наступних наукових аналітичних досліджень. Тому важливим напрямком подальшого розвитку наукового знання у галузі військової символіки на нинішньому етапі є аналіз загалом напрямків розвитку, основних характерних рис української військової емблематики, дослідження її зв'язків зі світовими тенденціями у цій галузі, і, на основі цих досліджень, створення наукових рекомендацій для керівництва Збройними Силами України відносно подальшого розвитку цього необхідного для війська елемента символіки.

Започаткувала наукове дослідження української нарукавної емблематики 2005 року монографія автора [12, 6-55], який вперше зробив спробу поєднати розвиток української військової нарукавної емблеми зі світовими тенденціями у цій галузі, представлені чисельними працями європейських та американських авторів, переважно описового характеру. Серед них заслуговували особливої уваги праці М. Чаппела [17; 18], американських дослідників Д.Л. Моргана [21], Ф. Катчера [19], польських Я. Кшиваня [19], численних французьких, німецьких та інших авторів, які приділяли увагу переважно самій уніформі, а питання нарукавної емблематики залишалися для них другорядними елементами. Однак співставлення процесів розвитку нарукавної емблематики у країнах Європи та Америки з подіями у цій галузі в Україні дало можливість зробити висновок про певні спільні риси та відмінності, провести періодизацію розвитку, визначити її головні елементи в історичному розвитку. Нарукавна емблематика пройшла шлях від другорядного елементу уніформи до одного з основних її символів, практично обов'язкового після 1992-1993 років для будь-якої військової форми будь-якої країни у світі. Подальший розвиток наукового дослідження військової нарукавної емблематики відбувся у монографіях автора стосовно вже аналізу символіки цілих великих об'єднань Сухопутних військ України , якими є 8-й та 13-й армійські корпуси [13; 14].

В ході дослідження стало можливим виділити основні характерні риси, притаманні українській військовій нарукавній символіці, що й стало основною темою даної статті. Ми визначимо лише декілька з них, які мають базовий характер.

1. В першу чергу слід згадати вже згадане широке використання державної символіки України (Малого Державного Герба України, стрічок кольорів Державного Прапору України). Вони стали най розповсюдженими символами в емблемах українських частин і підрозділів, свідченням патріотичного налаштування українських вояків, основною рисою, за якою можна миттєво встановити приналежність бійця чи командира саме до Збройних Сил України.

2. В ході розвитку нарукавної емблематики у Збройних Силах України, який розпочався з 1992 року, відразу у ній були започатковані, поруч з модерновими символами військових частин, певні символи, які базуються на давніх українських традиціях, багато з яких мали свій початок у попередні віка історії України. Мова йде про відновлення давньої козачої традиції – поєднання символів українського війська з символами своєї землі, яку вони захищають. Тому у символіці починають використовувати герби територій та міст, на яких були розташовані військові частини Збройних Сил України. Особливо це явище було характерне для Західної України, де 50 років радянської влади виявилося замало для остаточного знищення традиційної української земельної геральдики. Вона, завдяки фахівцям Українського геральдичного товариства (на чолі з головою товариства д.і.н. А. Гречилом), стрімко відновилася й починає широко застосовуватися на практиці [6]. Тому й бачимо в емблемах частин українського війська історичні земельні герби України (Поділля, Волині, Галичини, Закарпаття, Буковини), герби міст – Львова, Рівного, Мукачевого, Ужгорода, Тернополя, Хмельницького, Івано-Франківська, Чернівців, Вінниці, Шепетівки, Житомира, Бердичева, Дрогобича, Самбора та багатьох інших.

З відновленням і розповсюдженням української міської геральдики на українські землі на Сході та у Центрі країни символи давніх козацьких поселень також займають своє місце у військовій символіці військових частин. Ми бачимо на емблемах герби міст Києва, Чернігова, Полтави, Миргорода, Чугуєва, Харкова, Білої Церкви, Лубен та інших старовинних козачих міст. У подальшому на емблемах з'являються й новостворені та затверджені герби областей України.

Таким чином, широке застосування міської геральдики у емблематиці Збройних Сил України стало однією з характерних рис української військової символіці на сучасному етапі і свідченням любові українських вояків до рідної Батьківщини – України.

3. Прояви національно-патріотичних почуттів військовослужбовців української армії особливо загострився з початком збройної агресії Росії проти України. Емблематика українських добровольчих батальйонів, батальйонів територіальної оборони, які створювалися заново і укомплектовувалися вояками, призваними з резерву, з цивільного життя, рясніє саме патріотичними символами. Тут і символи, які використовувались на Майдані під час Революції Гідності, символіка з образами захисників України – Запорізьких козаків, різні додаткові жартівливі нашивки, які підкреслювали відчуття жертовності українських військовослужбовців у захисті своєї землі.

Особливо цікавим явищем стало використання у якості українського військово-патріотичного символу презирливу назву українських вояків, яку їм дали сепаратисти – «Укроп». Він був сприйнятий українськими вояками, як виклик, і став трактуватися як «УКРаїнський ОПір». Миттєво на фронті з'явилися нарукавні емблеми з зображенням цієї рослини, які стали символізувати український спротив агресії проти України.

Ще одним символом, набутим у боях, стало слово «Кіборг». Так сепаратисти назвали героїчних українських захисників Донецького аеропорту за незламність у боях. Це теж породило цілу низку нарукавних емблем з цим символом, які носять українські герої.

4. Події зими 2013–2014 років, Майдан, Революція Гідності багато у чому кардинально змінили політичні настрої в Україні. Тому ще однією особливістю сучасної української військової символіки став

процес «десовєтізації», який торкнувся й Збройних Сил України. Тепер багато символів, які раніше спокійно існували в українській армії, раптом набули абсолютно інше значення. В першу чергу це стосується так званої «георгіївської» стрічки. Цей символ дістався й до Збройних Сил України, які формувалися на основі угруповання Радянської Армії, розташованої на території України. Особливість радянських військ в Україні була в тому, що у їх складі (особливо у двох гвардійських арміях) була аномально велика кількість гвардійських з'єднань та військових частин, що створювалося керівництвом протягом 1945–1958 років спеціально. При появі нарукавних емблем для з'єднань та військових частин Збройних Сил України цей символ – гвардійська стрічка – стали широко використовувати для показу належного їм гвардійського звання. Однак з набуттям абсолютно іншого значення цього символу у сучасні Росії українські військовослужбовці стали стихійно відмовлятися від неї у своїй символіці. Першим це зробили 2014 року солдати 28-ї окремої гвардійської механізованої бригади з селища Чорноморське біля Одеси. На своїй емблемі вони стали заміняти ці так звані «колорадські» стрічки стрічками кольорів Державного Прапору України. Далі це розповсюдилося на 93-ю окрему гвардійську механізовану бригаду з-під Дніпра та її 20-й окремий мотопіхотний батальйон. Наступною видозміненою стала нарукавна емблема 1-ї окремої гвардійської танкової бригади, де відмовилися не лише від гвардійської стрічки, але й від всіх стрічок радянських нагород бригади, та ще й почесного найменування «Новгородська». Стихійний процес «десовєтізації» української військової символіки набрав обороти. Вже й солдати 72-ї окремої гвардійської механізованої бригади приєдналися до нього, забравши з вінка в емблемі стрічки гвардії та радянського ордена Червоного Прапора. Так само поступили військовослужбовці 24-ї окремої механізованої Залізної бригади, 30-ї окремої гвардійської механізованої бригади з Новоград-Волинського, 17-ї окремої гвардійської танкової бригади, 128-ї окремої гвардійської гірсько-піхотної бригади, 15-го окремого гвардійського гірсько-піхотного батальйону, 92-ї окремої механізованої бригади, 25-ї окремої повітряно-десантної бригади, 80-ї окремої аеромобільної бригади.

Національно-патріотичні риси наочно проявилися при створенні нових з'єднань Сухопутних військ Збройних Сил України, сформованих протягом 2014-2015 років: 54-ї та 57-ї окремих механізованих бригад, 40-ї артилерійської бригади, 59-ї окремої мотопіхотної бригади, де символіка була побудована на зображеннях запорізьких козаків.

Новий поштовх справі позбавлення символіки української армії радянських елементів вніс Указ Президента України П. Порошенка від 18 листопада 2015 року [1], який змінив назви частин Збройних Сил України та інших силових структур, які мали відзначення, отримані в роки Другої світової війни. В результаті появи цього указу з назв українських з'єднань та військових частин забрали радянські ордени та почесні найменування, які були надані їм за оволодіння неукраїнськими містами

Висновок. На підставі проведеного дослідження можна констатувати, що протягом останніх 25 років існування незалежної держави України та її Збройних Сил була створена розгалужена система військової нарукавної емблематики об'єднань, з'єднань та військових частин Сухопутних військ. Основним елементом цієї символіки стали власні українські національно-патріотичні військові символи, як історичного походження (символіка з часів Козаччини, герби старовинних українських міст та селищ), так і новітні – Малий Державний Герб України, колористика Державного Прапору України, патріотичні символи, народжені під час Майдану, в ході мобілізації, як спротив агресії проти України. Національно-патріотичні мотиви закріпились після проведення спочатку стихійного, а далі – й на підставі Указу Президента України - процесу позбавлення української військової символіки радянських символів. Ця символіка, яка тепер назавжди закріпилася за Українським Військом, в подальшому стане пам'яткою цього важкого періоду боротьби України за свою державність. Тому важливим є її ретельне наукове дослідження. Автор цілком погоджується, з огляду на відпрацьовану в Україні наукову базу, з дослідником української військової символіки В. Карповим, який стверджує «про наявність підстав для появи української наукової школи символіки» [7, 18.].

Література

1. Указ Президента України П. Порошенка від 18 листопада 2015 року № 646/2015.
2. Бузало В. З історії українських відзнак доби Визвольних Змагань / Віктор Бузало // Друга наукова геральдична конференція 19-21 листопада 1992 р. Матеріали. – Львів.: 1992. – С. 6-10.
3. Бузало В. Яку символіку будуть мати Збройні Сили України? / Віктор Бузало // Сурмач. – Лондон.: 1993. - № 1-4 (114-117). – С. 22-28.
4. Гломозда К. Відзнаки Українського війська доби Визвольних Змагань / Костянтин Гломозда // Історія українського війська (1917 – 1995). – Львів.: 1996. – С. 810-836. Таблиці I-XVI.
5. Гломозда К. Сучасні традиції у розвитку військової символіки / Костянтин Гломозда // Актуальні проблеми розвитку символіки у Збройних Силах та інших військових формуваннях України. Матеріали науково-практичного семінару в ЦМЗСУ 5 березня 2008 року. – К.: ЦМЗСУ, 2008. – Вип. 1. – С. 81–85.
6. Гречило А. Використання міських і територіальних гербів у сучасній військовій символіці / Андрій Гречило // Актуальні проблеми розвитку символіки у Збройних Силах та інших військових формуваннях України: матеріали науково-практичного семінару в Центральному музеї Збройних Сил України 5 березня 2008 року. – К.: ЦМЗСУ, 2008. – Вип. 1. – С. 79 – 80.
7. Карпов В. Становлення та розвиток військової символіки України. 1991 – 2012 рр. Монографія / Віктор Карпов. – К.: НАКККіМ, 2014. – 232 с.
8. Карпов В. Розроблення арматюри до однострої військовиків Збройних Сил України / Віктор Карпов // Військово-історичний альманах. – К.: ЦМЗСУ, 2005. – Ч. 1. – С. 124-139.
9. Карпов В. Становлення символіки Збройних Сил України / Віктор Карпов // Актуальні проблеми розвитку символіки у Збройних Силах та інших військових формуваннях України. Матеріали науково-практичного семінару в ЦМЗСУ 5 березня 2008 року. – К.: ЦМЗСУ, 2008. – Вип. 1. – С. 7–22.

10. Муравйов О.Б. Сучасна символіка Збройних Сил України / Олександр Борисович Муравйов, Микола Васильович Чмир, Наталія Вікторівна Корж, Тетяна Анатолієвна Лук'яненко // Вісник української академії геральдики, товарного знаку та логотипу. – К.: 2006. - № 65. – 64 с.: іл.

11. Панченко В. Прапори доби козацтва XVII–XVIII століть та їх вплив на сучасну військову символіку / Володимир Панченко // Актуальні проблеми розвитку символіки у Збройних Силах та інших військових формуваннях України. Матеріали науково-практичного семінару в ЦМЗСУ 5 березня 2008 року. – К.: ЦМЗСУ, 2008. – Вип. 1. – С. 67–74.

12. Слободянюк М.В. Відродження з попелу. Генеза нарукавних емблем Збройних Сил України. Історичний нарис і символіка 66-ї гвардійської механізованої Полтавсько-Буковинської ордена Червоного Прапора та 15-ї окремої гвардійської механізованої Єнакієвсько-Дунайської орденів Червоного Прапора і Суворова бригади. Монографія / Михайло Васильович Слободянюк. – К.: приватне видавництво, 2005. – 143 с.: іл.

13. Слободянюк М. Сухопутні війська України: Історія та символіка 8-го армійського корпусу. Серія «Бібліотека Цитаделі». Монографія / Михайло Слободянюк. – Львів: Астролябія. - 2011. – 226 с.: іл.

14. Слободянюк М. Сухопутні війська України: Історія та символіка 13-го армійського корпусу. Серія «Бібліотека Цитаделі». Монографія / Михайло Слободянюк. – Львів: Астролябія, 2012. – 268 с.: іл.

15. Тинченко Я. Галицкая Армия. Ноябрь 1918–апрель 1920 / Ярослав Тинченко // Старый Цейхгауз. Военно-исторический журнал. - 2010. – № 36. - стр. 32–49.

16. Чмир М.В. Символіка Збройних Сил України 1917–1920 рр. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата історичних наук / Микола Васильович Чмир. – Київ:, 2006. – 17 с.

17. Chappell M. British Battle Insignia (1). 1914–18 / Mike Chappel /. – Oxford: Osprey Publishing, 1986. Man-at-Arms # 182. – 48 p.: il.

18. Chappell M. British Battle Insignia (2). 1939–45 / Mike Chappel. – London: Osprey Publishing, 1987. Man-at-Arms # 187. – 48 p.: il.

19. Katcher P. The U.S. Army 1890–1920 / Philip Katcher, C. Warner. – London: Osprey Publishing, 1978. Man-at-Arms # 82. – 40 p.: il.

20. Krzywania J. Oznaki armii USA 1941–1985. Częsc I / Jaroslaw Krzywania. – Warszawa: Fenix editions, 1992. – 35 st.: il.

21. Morgan P.J.L. American Military Patch Guide. (Army – Army Air Force – Marin Corps – Navy – Civil Air Patrol – National Guard) / James L. Morgan, Ted A. Thurman. – Greenville: MOA Press, 1997. – 88 p.: il.

References

1. Decree of the President of Ukraine P. Poroshenko from November 18, 2015 # 646/2015.

2. Buzalo, V. (1992) From the history of Ukrainian distinctions of the Independence Wars period. Druha naukova heraldychna konferentsiya 19-21 lystopada 1992. (pp. 6-10). Lviv [in Ukrainian].

3. Buzalo, V. (1993) What symbols will the Armed Forces of Ukraine have? Surmach, 1-4 (114-117), 22-28 [in Ukrainian].

4. Hlomozda, K. (1996) Distinctions of the Ukrainian army of the Independence Wars period. Istoriya ukrainskoho viyska (1917-1995), Lviv, 810-836 [in Ukrainian].

5. Hlomozda, K. (2008) Contemporary traditions in the development of military symbols. Aktualni problemy rozvytku symvoliky u Zbroynykh Sylakh ta inshykh viyskovykh formuvannyakh Ukrainy. Proceedings of the Scientific and Practical Seminar in TsMZSU March 05, 2008. Kyiv, 1, 81-85 [in Ukrainian].

6. Hrechylo, A. (2008) Usage of town and regional coats of arms in the contemporary military symbols. Aktualni problemy rozvytku symvoliky u Zbroynykh Sylakh ta inshykh viyskovykh formuvannyakh Ukrainy. Proceedings of the Scientific and Practical Seminar in TsMZSU March 05, 2008. Kyiv, 1, 79-80 [in Ukrainian].

7. Karpov, V. (2014) Formation and development of the military symbols of Ukraine. 1991-2012. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].

8. Karpov, V. (2005) Development of accessories for the uniform of servicemen of the Armed Forces of Ukraine. Viyskovo-istorychnyy almanakh, 1, 124-139 [in Ukrainian].

9. Karpov, V. (2008) Formation of the symbols of the Armed Forces of Ukraine. Aktualni problemy rozvytku symvoliky u Zbroynykh Sylakh ta inshykh viyskovykh formuvannyakh Ukrainy. Proceedings of the Scientific and Practical Seminar in TsMZSU March 05, 2008. Kyiv, 1, 7-22 [in Ukrainian].

10. Muravyov, O.B. (2006) Contemporary symbols of the Armed Forces of Ukraine. Visnyk ukrainskoi akademii heraldyky, tovarnoho znaku ta lohotypu, 65 [in Ukrainian].

11. Panchenko, V. (2008) Flags of the 17-18 centuries' Cossacks and their influence on the contemporary military symbols. Aktualni problemy rozvytku symvoliky u Zbroynykh Sylakh ta inshykh viyskovykh formuvannyakh Ukrainy. Proceedings of the Scientific and Practical Seminar in TsMZSU March 05, 2008. Kyiv, 1, 67-74 [in Ukrainian].

12. Slobodyanyuk, M.V. (2005) Rising from the aches. Genesis of emblems worn on the sleeve of the Armed Forces of Ukraine. Historical essay and symbols of the 66th Guards' Mechanised Poltava Bukovyna brigade awarded the order of the Red Flag and of the 15th separate Guards' Mechanised Yenakievo Danube brigade awarded the order of the Red Flag and the Suvorov order. Kyiv [in Ukrainian].

13. Slobodyanyuk, M. (2011) The Ground Forces of Ukraine: history and symbols of the 8th Army Corps. Lviv: Astrolyabiya [in Ukrainian].

14. Slobodyanyuk, M. (2012) The Ground Forces of Ukraine: history and symbols of the 13th Army Corps. Lviv: Astrolyabiya [in Ukrainian].

15. Tynchenko, Ya. (2010) The Galician Army. November 1918 – April 1920. Staryy Tseykhgauz. Voenno-istoricheskiy zhurnal, 36, 32-49 [in Russian].

16. Chmyr. M.V. (2006) Symbols of the Armed Forces of Ukraine 1917-1920. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

17. Chappell, M. (1986) British Battle Insignia (1). 1914–18. Man-at-Arms # 182

18. Chappell, M. (1987) British Battle Insignia (2). 1939–45. Man-at-Arms # 187

19. Katcher, P. & Warner, C. (1978) The U.S. Army 1890–1920. Man-at-Arms # 8

20. Krzywania, J. (1992) Distinctions of the USA Army 1941-1985. Part 1. Warsaw: Fenix editions [in Polish].

21. Morgan, P. J. L. & Thurman, T.A. (1997) American Military Patch Guide. (Army – Army Air Force – Marin Corps – Navy – Civil Air Patrol – National Guard). Greenville: MOA Press.

Стаття надійшла до редакції 17.09.2016 р.

Мистецтвознавство

УДК 008:159.955.4

Бермес Ірина Лаврентіївна
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри методики музичного
виховання і диригування Дрогобицького
державного педагогічного університету
ім. Івана Франка
irunabermes@ukr.net

РЕФЛЕКСІЇ ПРО СУТНІСТЬ ПОНЯТТЯ «ХОР» У ПРОСТОРІ КУЛЬТУРИ

Мета роботи. У статті розкривається багатогранність дефініції «хор» у планетарному й українському культурному обширі. Задум розвідки інспірований професійним інтересом автора до семантичних інваріантів поняття «хор», окреслення його змісту в хорознавчій науці та міждисциплінарних вимірах. **Методологія** дослідження полягає у використанні комплексного, історико-теоретичного методів. Зазначений методологічний підхід дає змогу охарактеризувати поняття «хор» у різних аспектах, акцентуючи на його витоках, щільній пов’язаності з життям українців. Одночасно це дало змогу окреслити наповненість цієї категорії як моделі виконавського колективу. **Наукова новизна** статті полягає у розширенні уявлень про сутність дефініції «хор» у антропологічній, соціологічній, етнопсихологічній площинах, поглибленні його семантичних кореляцій у культурі різних народів. **Висновки**. Рефлексії про природу архетипу «хор» дають можливість виявити його вельми значущі та різнобічні смислові відтінки, окреслити його як колектив виконавців, об’єднаний духовно та за інтересами.

Ключові слова: хор, сонце, коло, архетип, культура.

Бермес Ирина Лаврентьевна, *доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой методики музыкального воспитания и дирижирования Дрогобычского государственного педагогического университета им. Ивана Франко*

Рефлексии о сущности понятия «хор» в пространстве культуры

Цель работы. В статье раскрывается многогранность дефиниции «хор» в планетарном и украинском культурном пространстве. Замысел инспирирован профессиональным интересом автора к семантическим инвариантам понятия «хор», определению его содержания в хороведении и междисциплинарных измерениях. **Методология** исследования заключается в использовании комплексного и историко-теоретического методов. Указанный методологический подход позволяет охарактеризовать понятие «хор» в различных аспектах, акцентируя на его истоках, плотной связи с жизнью украинцев. Одновременно это позволило определить наполненность этой категории как модели исполнительского коллектива. **Научная новизна** статьи заключается в расширении представлений о сущности дефиниции «хор» в антропологической, социологической, этнопсихологической плоскостях, углублении его семантической корреляции в культуре разных народов. **Выводы**. Рефлексии о природе архетипа «хор» дают возможность раскрыть его весьма существенные и разносторонние смысловые оттенки, определить его как коллектив исполнителей, объединенный духовно и по интересам.

Ключевые слова: хор, солнце, круг, архетип, культура.

Bermes Iryna, *doctor of Art, professor Department of Methodology of Music Education and Conducting, Drohobych State Pedagogic University named after I. Franko*

Reflection on the essence of the notion of «choir» in cultural dimension

The article deals with many-sided approach to the definition of the notion of «choir» in the world and Ukrainian cultural context. **The purpose of the article.** The research is inspired by the author being interested in semantic invariants of the notion mentioned above and its interpretation in Choral Studies and interdisciplinary dimension. The methodology of the research consists in using both complex and historico-theoretical methods. The **methodological** approach mentioned above makes it possible to characterize the notion of «choir» from the point of view of various aspects focusing on its origin and close connection with Ukrainians’ lives. At the same time the article outlines the peculiarities of a choir as a model of a group of performers. **Scientific novelty** of the study consists in broadening one’s perspective on the essence of the «choir» definition from anthropological, sociological, ethnopsychological points of view as well as in deepening its semantic correlation in different peoples’ culture. **Conclusions**. Reflection on the nature of the «choir» archetype makes it possible to reveal its various semantic shades and define it as a group of performers united spiritually and by common interests.

Key words: choir, the sun, circle, archetype.

Актуальність теми дослідження. Сьогодні перед людством постають важливі політичні, економічні, екологічні проблеми, без вирішення яких неможливе його подальше піднесення. Втім, пошуки нових орієнтирів і сприятливих перспектив пов’язують із відродженням духовних основ культури, зокрема прагненням до загальнолюдських цінностей (добра, справедливості, свободи, толерантності, поважного ставлення до людського життя, природи тощо), об’єднання культурних сил, плекання традицій тощо.

© Бермес І. Л., 2016

Людству – частині цілісного гуманітарного простору – властивий діалог культур як спосіб спілкування. Покликаючись на К. Гарднера, «Світ – це багатоголосий хор несхожих між собою людей і народів, залучених до діалогу» [5, 31]. Використання вченим поняття «хор» у філософсько-культурологічному контексті інспіроване універсальними вимірами людського буття, радше ідею «єдності, соборності». Якщо К. Гарднер позиціонує світ як хор, то Г. Струве тлумачить хор як досконале суспільство: «Хор – це прообраз ідеального суспільства, заснованого на єдиному прагненні та злагодженому диханні, суспільства, в якому важливо почути іншого, прислухатися один до одного, суспільства, в якому індивідуальність не пригнічується, а розкривається сповна» [17, 34]. Так, індивідуальність всякчас активно взаємодіє зі світом – природою та суспільством – і так удосконалюється. В цьому сенсі її можна розглядати як мікрокосм, який віддзеркалює та репрезентує в собі макрокосм – суспільство, природу, світ у цілому. Врешті, в обох випадках дефініція «хор» виступає своєрідною моделлю спільноти, для якої притаманний діалог. «Хор – це завжди суголосся людини зі всесвітом» [19, 210], – резюмує Л. Шаповалова. Ці цитати приведені невипадково, адже на сучасному етапі поняття «хор» як категорія хорознавчої науки набуло більш вичерпного наповнення, так само – в інтердисциплінарній взаємодії філософії, соціології, етнопсихології та ін. Власне, в розкритті багатогранності цього феномена і полягає мета статті.

Хор як предмет наукових студій був і є у полі зору українських і зарубіжних вчених, особливо хорознавців, які вивчали його «зсередини», зосереджуючи увагу на наповненні самої дефініції та методиці роботи з хором (П. Чесноков, К. Пігров, Г. Дмитревський, О. Єгоров, В. Соколов, В. Живов, П. Левандо, Ю. Кузнєцов, О. Коломоєць, Т. Смирнова, Н. Бєлік-Золотарьова, Ю. Іванова та ін.). У період незалежності Української держави з'явилася низка дисертаційних досліджень, які висвітлюють різні аспекти народного й академічного хорового виконавства (О. Скопцова, П. Ковалик, Л. Бутенко, Т. Василенко, О. Летичевська), теоретичні й історичні площини хорового мистецтва, його вокальну природу (В. Михайлець). Втім осмислення витоків і сутності поняття «хор» залишається на маргінесі їхньої уваги.

Виклад основного матеріалу. Хор – інструмент національного самовираження. В цьому сенсі він є носієм моралі, світогляду народу, транслятором тих цінностей, які формують культурну сутність нації. Українська музична культура за своїм етногенезом і природою є хоровою, бо хоровий спів – невід'ємне явище життя народу, котре пронизує всі його сфери. З іншого боку, хоровий спів, хорове мистецтво є віковічним джерелом духовності українців, носієм «соборності народної душі» [19, 209].

У соціологічному вимірі хор можна тлумачити як специфічну форму спілкування між людьми (учасниками хору та диригентом) за допомогою невербальних експресивних засобів (вокальної міміки (тембр, вібрато голосу, інтонація), жестів, виразу очей, моторних дій (рухів диригента хору). Взаємини в хорі спираються на види суспільних відносин (духовні, професійні, економічні; інтереси, ідеали, культурні норми, що регулюють міжособистісні стосунки людей у соціумі) та принципи життєдіяльності суспільства (особиста свобода, публічність, справедливість, економічний і політичний плюралізм тощо). Від того, наскільки ці домінанти відповідають дійсності, залежить творчий розвиток колективу, його психологічний клімат.

Хор як антропологічна модель сформувався ще в Давній Греції як космічно-соборне уявлення про людину – мікрокосм, який є невіддільним від макрокосму. Людина тісно пов'язана з природою, суспільством, народом і вона несе відповідальність за них, їй притаманне відчуття всеєдності (за С. Возняком, В. Лімонченко, «всеєдність – сподіваний принцип об'єднання в цілісності при повному збереженні індивідуальної множинності») [4, 77].

Хор – це мала соціальна група. Якщо її уявити у вигляді кола з центром, у якому зосереджена мета хору, то стане зрозумілим внутрішній механізм цієї структури. Відповідно до того, як учасники хору будуть «рухатися» до цілі, тобто до центру кола, – вільно, самостійно, не приборкуючи власного «я» – залежатиме результат: чи згуртуються вони, чи стануть монолітним колективом, чи досягнуть успіхів. При цьому неможливо оминути роль диригента, вміле керівництво якого допомагає хорові стати гармонійним, одночасно «розчинити» етнічні, релігійні, ідеологічні, політичні розбіжності; стати кожному співакові-індивіду «хоровою особистістю», заразом непомітно піднятися до рівня, якого неможливо досягнути наодинці, лише в процесі колективної творчості.

Феномен хору має важливе значення для української культури як чинник її збереження, виразник духовної сутності українців. Хор є історичним, естетичним і соціальним явищем, без якого неможливо уявити собі національну музичну культуру. Хор – один із ключових архетипів української культури, здатних формувати морально-естетичні принципи (добро, справедливість, гідність, патріотизм, працелюбність тощо; відчуття міри та гармонії з навколишнім середовищем і з самим собою), які є регуляторами творчої діяльності колективу. Ще одна прикметна риса хору: він акумулює та віддзеркалює світоглядні особливості, риси психічного складу його учасників. «Хоровий» тип української духовності співвідноситься з особливостями «національної вдачі» (Н. Григоріїв) українця – «миролюбного й глибокого за характером, палкого й пристрасного від природи, з естетичним почуттям і з розумом споглядальним» [15, 30–31].

Здавна українці вели осілий спосіб життя і розвивали свою хліборобську культуру. Філософ О. Гуцуляк вважає, що наші «предки уявляли землю у формі кола (…), а в його центрі – розташовували себе, свій рід (плем'я), свою територію… Хоча коло обмежує внутрішній кінечний простір, але коловий рух, який утворює цей простір, потенційно безкінечний» [7, 51]. За визначенням О. Бондаревої, «коло –

це лінія захисту, яка відмежовує нездоланний хтонічними силами простір» [3, 10], «оболонка (дух) енергетичного єднання» [2, 575]. Ідея кола як прадавнього протознаку закорінена ще в архаїчних язичницьких віруваннях. Це один «із провідних елементів міфопоетичної символіки гетерогенного походження і найрізноманітніших конотацій, ключовими з-поміж яких виступають мотиви всеєдності, нескінченності і водночас довершеності творіння, недосяжної досконалості» [18, 18.].

Про безкінечність макрокосму, що замкнений «у постійну круговерть (за землеробської епохи це господарчий рік з його постійними сезонними повтореннями, що обумовлені сонячним циклом)», розмірковує А. Іваницький у праці «Історичний синтаксис фольклору». Вчений вважає, що «саме із цієї особливості міфологічного мислення й циклічності сприйняття світу походять різноманітні символи "круга", "замкненості" та повторюваності... » [9, 163].

У культурі багатьох народів, які займалися землеробством і беззаперечно вірили в животворну силу Сонця («Добовий та річний колообіг сонця поєднав циклічність часу з циклічністю простору» [7, 52]), простежується теонімічний ланцюг поняття хор: Хорс – Лад або Сонячне коло – в українців; Бог Сонця Хор або Гор – в єгиптян; Хормузд або Ормузд – в іранців; Хоршед – у персів і ін. Є. Стшельчик увиразнює такі смислові відтінки цього феномену: «Хорс походить з іранського hoag – сяйво, новоперського hurset – блискуче сонце, санскритського harb – вогонь» [20, 54]. Подібні семантичні кореляції використовує і В. Коновальчук: «Хорс – ймення бога Сонця у слов'ян перекликається із латинським "cor" – у значенні "сонце", "бог", "людина", "корона" – обрамлення подібно світла, сонця, німб (корона світла) тощо» [10, 203]. І. Зінків наголошує, що « "коло" в слов'янських народів має більш давню паралель – іранську, в якій воно означає "сонце"» [8, 100]. Чимало єгипетських солярних божеств нарікалися Хорами-Горами чи мали в своєму найменні корінь «хор», який спочатку був синонімом понять «всевишній», «божественний», «неземний», а в перекладі значить «висота», «небо»; згодом став тлумачитися як «коло». Тобто, хор – зумовлений природою духовний архетип, репрезентований колективною підсвідомістю різних народів.

«Архетип хор є… основою поняття громада, тобто гурт, колектив» [1, 17], – акцентує О. Бенч і вбачає в ньому високий рівень упорядкованості "індивідуального й суспільного життя людини» [1]. У хорі – гармонійній групі, учасники якого є творцями, носіями світла розуму, здатними підійматися над ситуаціями буденного життя, нерозривно діють «ладотворчі та культуротворчі» (О. Бенч) домінанти. Хор як організована група людей виявляє не тільки зовнішні атрибути, а й внутрішню світоглядну злагодженість співаків. Тобто, учасники хору розкриваються як суголосні душі, водночас у кожного з них домінує Лад «між собою і з Богом» [1, 17].

Перші хори вирізнялися своїм розташуванням: концентричними (ті, що мають спільний центр – І. Б.) колами, за сонцем (зі сходу на захід) для досягнення гармонії у співі, передусім – «смислової вібрації голосів» [1].

Природність розміщення хору має своє пояснення. Адже архаїчні українські танці зі співами також водилися по колу (коло як усталена модель руху мало бути схожим на весняне сонце; одночасно «рух по колу відтворював "хід" небесних світил", сприймався як "символ руху сонця")» [13, 89, 142]. Коловий рух має свою символіку і в священнодійстві, тому що образ кола асоціюється з умовним образом Божества. Рух енергії при цьому спрямований від Творця до віруючих. Наші предки вірили, що будь-яке коло має призначення оберегу: чи то низки намиста, чи вишивка довкола шиї, чи вирізи на сорочці, чи віночок на голові тощо. Звідси й назви танців, основним компонентом виконання яких є коло – хоровод, аркан, кругляк, коломийка (споріднена назва танців наявна в інших слов'янських народів: «коло» – у сербів, «хоро» – у болгар – І. Б.). Будучи озвученими «тілом» людини, виступаючи в якості кодів, несучи інформацію про світопорядок, українські веснянки-хороводи виражали не тільки регулярність тілесної моторики, а й символізували вічну циклічність природи (космосу). В давні часи хоровий спів мав синкретичні риси і включав у себе ще й танець та декламацію. Недарма у багатьох мовах світу досі втрималися назви танців «хора», «хоро», «хорумі», «хоровод». У цьому вбачаємо тяглість традицій хорового співу.

Давній смисл іменника «хор» означав «відтворення з'єднаних енергій» або «збереження та відтворення основи (з'єднання) світла (сонця, Бога)». Чи більш природно й образно: «об'єм енергій» [2, 497]. Хор є вираженням «невидимої життєтворчої сили всеєдиного Ладу» [1, 17], що виявляється у взаємодії співаків із всесвітом: співаки не тільки «вловлюють» енергію з космосу – розумно впорядкованого світоладу, а й завдяки колоподібному розміщенню взаємодіють з ним за допомогою свого психічного фону.

«Функція хору в традиційній обрядовій культурі визначалася не кількісним показником, а змістом співу-осяяння одухотвореної громади людей» [1, 15], – підкреслює О. Бенч. «Мова почуттів» кожного окремого співака, що відтворює своє індивідуальне сприйняття та переживання світу, й колективу в цілому, їхнє спільне духовне єднання – визначають національну специфіку звучання хорового співу українців. Цю думку підкріплює Л. Куба в праці «Співучою Україною»: «Співаки зв'язані могутньою постійною силою, керованою, крім вродженого музичного таланту, успадкованими традиціями і самобутнім духом» [12, 258]. Сакраментальну ознаку «інтелекту і цивілізованості нації» [6, 213] вбачає в гуртовому співі українців Я. Гоян.

Специфіка хорового мистецтва пов'язується з його вокальною природою, відповідно, з «якістю» голосу, навичками та вміннями, необхідними для співочої діяльності. З одного боку, людський голос – найбільш досконалий і гнучкий інструмент, який залежить від стану голосових складок, вокальних даних, координації між слухом і голосом. Із іншого – голос – це сама людина-виконавець з власними думками,

почуттями, неповторним тембром, «серцем» співака. На цьому наголошує Є. Назайкинський у праці «Звуковой мир музыки»: «Голос людини – це людина. Людина в усій повноті – фізичній, духовній, інтелектуальній, емоційній, суспільній» [16, 61]. Гармонійна рівновага фізичних і духовних сил людини забезпечує українському хоровому виконавству виняткову кантиленність звучання, тембральну чутливість, досконале володіння елементами вокально-хорової техніки й органіки, завдяки яким хор може сприйматися як єдиний злагоджений інструмент.

Хор складають не голоси, а живі люди, котрі мислять і переживають, вступають у процесі творчої діяльності в певні стосунки один із одним і з диригентом. Він є універсальним засобом спілкування, пізнання себе і світу завдяки вокальній природі звуку – важливому носію інформації, що поєднує в собі вербальне слово та музичну інтонацію. Саме хоровий спів несе відомості про ментальність індивіда, нації, відображаючи прикмети «генетичного коду» соціуму. Його колективна природа якнайкраще віддзеркалює ментальні прикмети українців, зокрема кордоцентричність, емоційність, щирість, ліричність, інтровертність, чутливість та ін.

Хоровий спів є свого роду ментальною програмою для самореалізації індивідів у колективній творчості, що відображає світосприйняття етносу. Таким чином, «я» окремого співака, реалізується в діяльності хорового колективу – спільного «Ми» – монолітності індивідуального «я» і «я» соціуму. Врешті-решт, хорові як спільноті осіб, об'єднаних за інтересами, духовно, також притаманна «власна ментальність», за Л. Леві-Брюлем, «уявлення, які називаються колективними» [14, 132].

Якщо пов'язати хоровий спів із фізіологічними, вольовими й емоційними можливостями людини, то виникає цікава модель світовідчуття. По-перше, механізми хорового співу пов'язані з кисневим перенасиченням легень, відповідно – співаки відчувають підвищену активність, піднесеність, тобто переживають ейфорію. Крім того, народні пісні українців, здебільшого, торкаються тем (любов, смерть, зрада, розлука, краса природи тощо), які сприяють досягненню катарсису. Покликаючись на М. Костомарова, в пісенній творчості українців «відчувається мрійливість, в ній домінує образ природи, який поєднується з людиною: душею пісні є любов» [11, 80]. І третій, вельми переконливий аргумент: переживання майже містичного відчуття духовного єднання в спільній діяльності.

Хор як група виконавців репрезентував морально-етичні погляди народу, його світоглядні принципи, що вельми часто допомагало українцям зберегти самобутню національну культуру в складних історичних умовах. Такі риси ментальності українців як релігійність, патріотизм, незалежність, разом із відображенням символів народного життя – не просто відбилися в репертуарі хорових колективів, а й утілилися в своєрідній манері виконання, котра характеризується щирим співпереживанням, емоційністю, кордоцентричністю.

Наукова новизна. «Хор» – музичний феномен, культурне явище, взаємопов'язане з хоровим мистецтвом, яке має колективну природу («гармонія світу» як інструмент осягнення національної природи культури співвідноситься з хоровим колективним началом) і в цьому сенсі займає важливе місце в просторі культури, оскільки виражає її глибокий духовний зміст. У статті зроблено спробу комплексно охарактеризувати поняття «хор», розширити знання про його сутність у різних вимірах, роблячи акцент на його прояв в українському середовищі, поглибити семантичні кореляції цієї дефініції. Серед перспективних напрямів подальших досліджень цієї теми – виокремлення хору як виконавського колективу – своєрідної форми музичного спілкування з притаманними йому функціональними (комунікативними, пізнавальними, філософсько-світоглядними, екзистенційно-етичними, історичними) особливостями.

Висновки. Сутність концепту «хор» у багатьох культурах має різне семантичне значення: «коло», «сонце», «лад», «сяйво» та ін. Всі ці колоритні синоніми дефініції «хор» визначають її культуротворчу значущість, пов'язану з перебудовою світу за законами добра та краси. В цьому сенсі архетип «хор» сприймається як перспектива надання переваги колективному, світлому, соборному світовідчуттю на противагу утилітарно-прагматичному, індивідуальному началу.

Рефлексії про природу архетипу «хор», як складного, багатогранного та цілісного феномена культури, осереддя її моральних, естетичних ідеалів, дають можливість виявити його вельми привабні та різнобічні відтінки як знакового коду для національної музичної культури, української ідентичності. Хор тісно пов'язаний із ментальними настановами, є виразником національного єства, історичної пам'яті народу, сполучною ланкою між його минулим і сучасним. Хор є феноменом національної самобутності музичного мистецтва, репрезентантом українців у світі.

Література

1. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції / О. Бенч-Шокало. – К.: Український світ, 2002. – 440 с.
2. Большой толковый словарь русского языка /Сост. С. Кузнецов. – СПб. : Норинт, 1998. – 1536 с.
3. Бондарева О. Гончарне коло Лідії Чупіс / О. Бондарева // Чупіс Л. Танці гончарного кола : п'єси. – К. : НЦТМ ім. Л. Курбаса, 2007. – С. 3–10.
4. Возняк С. Всеєдність та її ідеальна природа / С. Возняк, В. Лімонченко // Наук. вісник Чернівецького ун-ту. Серія: Філософія. – 2012. – Вип. 621–622. – С. 76–80.
5. Гарднер К. Между Востоком и Западом. Возрождение даров русской души / К. Гарднер. – М. : Наука, Изд. фирма Восточная литература, 1993. – 125 с.

6. Гоян Я. Присвята: Есе / Я. Гоян – К.: Веселка, 2001. – 673 с.
7. Гуцуляк О. Метафізична Україна в ментальному хронотопі (філософсько-міфологічний аналіз) / О. Гуцуляк // Вісник Прикарпатського університету. Серія: філософські і психологічні науки. – Івано-Франківськ: Плай, 2011. – Вип. 14. – С. 48–57.
8. Зінків І. Коломийка у творчості Василя Барвінського / І. Зінків // Українське мистецтвознавство: Матеріали. Дослідження. Рецензії. – К.: ІМФЕ, 2009. – Вип. 9. – С. 99–106.
9. Іваницький А. Історичний синтаксис фольклору. Проблеми походження, хронологізації та декодування народної музики / А. Іваницький. – Вінниця: Нова книга, 2009. – 404 с.
10. Коновальчук В. Онтологічний сенс кордоцентризму у філософії освіти / В. Коновальчук // Людинознавчі студії. Серія: Філософія. Дрогобич, 2015. – Вип. 32. – С. 200–211.
11. Костомаров Н. Две русские народности / [ред. А. Ковалева]. – Харьков: Майдан, 1991. – 72 с.
12. Куба Л. Співучою Україною / Л. Куба // Бенч-Шокало О. Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції. – К.: Український світ, 2002. – С. 257–259.
13. Лановик М. Усна народна творчість: підручник / М. Лановик, З. Лановик. – К.: Знання, 2005. – Вид. 3-є. – 591 с.
14. Леви-Брюль Л. Первобытное мышление / Л. Леви-Брюль // Психология мышления / [под ред. Ю. Гиппенрейтер, В. Петухова]. – М.: Издательство МГУ, 1980. – С. 130–140.
15. Лисенко М. Про народну пісню і народність у музиці / М. Лисенко. – К. : Мистецтво, 1955. – 66 с.
16. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки / Е. Назайкинский. – М.: Музыка, 1988. – 238 с.
17. Струве Г. Школьный хор / Г. Струве. – М. : Просвещение, 1981. – 192 с.
18. Топоров В., Мейлах М. Круг / В. Топоров, М. Мейлах // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. / Гл. ред. С. Токарев. – М.: НИ "Большая российская энциклопедия", 1997. – Т.2. – С.18.
19. Шаповалова Л. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве / Л. Шаповалова. – Харьков : Скорпион, 2007. – 292 с.
20. Strzelczyk J. Mity, podania i wierzenia dawnych slowian / J. Strzelczyk. – Poznań : Rebis, 2007. – 268 s.

References

1. Bench-Shokalo, O. (2002). Ukrainian choral singing. Updating customary traditions. Kyiv: Ukrainskyi svit [in Ukrainian].
2. Kuznetsov, S. (1998). The Great Dictionary of the Russian Language. SPb.: Norint [in Russian].
3. Bondareva, O. (2007). Potter's wheel Lydia Chupis. Dancing potter's wheel, play. Kyiv: NTsTM im. L. Kurbasa [in Ukrainian].
4. Wozniak, S. Limonchenko, V. (2012). Unity and its perfect nature. Naukovyi visnyk Chernivetskoho un-tu. Seriia: Filosofiia., 621-622, 76-80 [in Ukrainian].
5. Gardner, K. (1993). Between East and West. The revival of the Russian soul gifts. Moscow: Nauka, Izd. firma Vostochnaia literatura [in Russian].
6. Hoyan, J. (2001). Dedication: Essay. Kyiv: Veselka [in Ukrainian].
7. Gutsulyak, O. (2011). Metaphysical Ukraine in mental time-space (philosophical and mythological analysis). Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Seriia: filosofski i psykholohichni nauky. Ivano-Frankivsk: Plai, 14, 48-57 [in Ukrainian].
8. Zinkiv, I. (2009). Kolomyika in the work of Vasil Barvinsky. Ukrainske mystetstvoznavstvo: Materialy. Doslidzhennia. Retsenzii. Kyiv: IMFE [in Ukrainian].
9. Ivanitskii, A. (2009). Historical syntax folklore. Problems of origin, hronology and decoding folk music. Vinnitsa: Nova knyha [in Ukrainian].
10. Konovalchuk, V. (2015). Ontological sense kordotsentryzmu in philosophy of education. Liudynoznavchi studii. Seriia: Filosofiia, 32, 200-211 [in Ukrainian].
11. Kostomarov, M. (1991). Two ethnic russians. Kharkiv: Maidan [in Ukrainian].
12. Cuba, L. (2002 Singing Ukraine). Bench-Shokalo, O. Ukrainian choral singing. Updating customary traditions (pp. 257-259). Kyiv: Ukrainskyi svit [in Ukrainian].
13. Lanovik, M., Lanovik, Z. (2005). Folklore. Kyiv: Znannia [in Ukrainian].
14. Levy-Bruhl, L. (1980). Prehistoric thinking. Psychology thinking. Yu Gippenreiter, V. Petukhova (Ed.). Moskow: Yzdatelstvo MHU [in Russian].
15. Lysenko, M. (1955). On the folk song and folk music. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
16. Nazaikinskii, E. (1988). Sound peace instruments. Moscow: Muzyka [in Russian].
17. Struve, G. (1981). Schools choir. Moscow: Prosveshchenye [in Russian].
18. Toporov, V., Meilakh, M. (1997). A circle. Myths of the World. S. Tokarev (Ed.). (Vols. 2), (p. 18). Moscow: NY "Bolshaia rossyiskaia entsyklopedyia" [in Russian].
19. Shapovalova L. (2007). Artist refleksion. Problems reflection in musical Creativity. Kharkiv: Skorpion [in Ukrainian].
20. Strzelczyk J. (2007). Myths, giving and beliefs of ancient Slavs. Poznan: Rebis [in Poland].

Стаття надійшла до редакції 13.10.2016 р.

УДК 17.002.1

Єсипенко Роман Миколайович
доктор історичних наук, професор,
професор кафедри культурології та
культурно-мистецьких проектів
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

ВТІЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРУ В ТВОРАХ НАЦІОНАЛЬНОЇ ДРАМАТУРГІЇ НА УКРАЇНСЬКІЙ СЦЕНІ: 60-80-ті роки XX століття (Частина II)

Мета роботи – дослідити участь українських театрів у суспільно-політичному житті, показати їхню позицію у висвітленні найбільш важливих моментів історії країни і соціальних проблем 60-80-х років XX століття. **Методологія** дослідження полягає у використанні компаративного, історико-логічного методів. У розв'язанні поставлених завдань автор керується принципами об'єктивності та історизму. Світогляд автора формувався на творах Т. Шевченка, М. Гоголя, П. Куліша, М. Драгоманова, І. Франка, Лесі Українки, корифеїв українського театру. Він використовував принципи, вироблені у працях В. Вернадського, П. Флоренського, Л. Гумільова та інших видатних вчених, а також зважав на здобутки соціології та українознавства, в тому числі на праці, створені у діаспорі (О. Субтельного і А. Камінського). Вказаний методологічний підхід і наукові принципи видатних мислителів та майстрів сцени дали змогу автору обґрунтувати свої погляди на формулювання проблеми. **Наукова новизна** роботи полягає у тому, що вона, як розділ першого в українському театрознавстві історичного дослідження проблеми сценічного втілення інонаціональної драматургії на українській сцені, проведеного автором на початку 90-х років XX століття, аналізує одну з найбільш важливих проблем, які виникали перед українськими майстрами сцени – втілення національного характеру персонажа. **Висновки.** У статті показано, як, ставлячи твори інонаціональної драматургії, українські театри цілком правомірно використовували різні принципи сценічної передачі національного характеру і національної специфіки, заглиблюючись в естетичний світ різних національних культур, збагачуючи власне мистецтво.

Ключові слова: український театр, інонаціональна драматургія, сценічне відтворення національного характеру.

Есипенко Роман Николаевич, *доктор исторических наук, профессор, профессор кафедры культурологии и культурно-художественных проектов Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Воплощение национального характера в произведениях инонациональной драматургии на украинской сцене 60-80-х годов XX столетия (Часть II)

Цель работы – исследовать участие украинских театров в общественно-политической жизни, показать их позицию при освещении наиболее важных моментов истории страны и социальных проблем 60-80-х годов XX столетия. **Методология** исследования заключается в использовании компаративного, историко-логического методов. При решении поставленных задач автор руководствовался принципами объективности и историзма. Мировоззрение автора формировалось на произведениях Т. Шевченко, Н. Гоголя, П. Кулиша, Н. Драгоманова, И. Франко, Леси Украинки, корифеев украинского театра. Он также использовал принципы, выработанные в трудах В. Вернадского, П. Флоренского, Л. Гумилёва и других выдающихся ученых, учитывал достижения социологии и украиноведения, в том числе труды, созданные диаспорой (О. Субтельного и А. Каминского). Указанный методологический подход и научные принципы выдающихся мыслителей и мастеров сцены позволили автору обосновать свои взгляды на решение проблемы. **Научная новизна** работы заключается в том, что она, как раздел первого в украинском театроведении исторического исследования проблемы сценического воплощения инонациональной драматургии на украинской сцене, проведенного автором в начале 90-х годов XX столетия, анализирует одну из наиболее важных проблем, которые возникали перед украинскими мастерами сцены – воплощение национального характера персонажа. **Выводы.** В статье показано, как, ставя произведения инонациональной драматургии, украинские театры совершенно правомерно использовали различные принципы сценической передачи национального характера и национальной специфики, углубляясь в эстетический мир различных национальных культур, обогащая свое искусство.

Ключевые слова: украинский театр, инонациональная драматургия, сценическое воплощение национального характера.

Esipenko Roman, *Doctor of Historical Sciences, Professor of the Department of culturology and art projects of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

The embodiment of a national character in the inonational dramaturgy at the Ukrainian stage of the 60-80s of the XX century

The purpose of the research is to study the participation of Ukrainian theaters in social and political life and show their position in the coverage of the most important moments of the history of the country and its social problems of the 60-80s of the XX century. The research **methodology** lies in the use of comparative and historical-logical methods. While solving the problems the author was guided by the principles of objectivity and historicism. The author's worldview was formed on the works of T. Shevchenko, M. Gogol, P. Kulish, M. Dragomanov, I. Franko, Lesya Ukrainka and other luminaries of the Ukrainian theater. He also used the principles elaborated in the works of V. Vernadsky, P. Florensky, L. Gumilyov and other eminent scientists and took into account the achievements of sociology and Ukrainian studies, including works created by the Diaspora, – O. Subtelny and A. Kaminsky. The specified methodological approach and scientific principles of eminent thinkers and masters of the stage allowed the author to justify his views on the problem solution. **Scientific novelty** of the work lies in the fact that in the Ukrainian theatre studies it is the first historical research

© Єсипенко Р. М., 2016

of the problem of stage impersonation of foreign drama on Ukrainian stage, conducted by the author in early 90s of the XX century. It examines one of the most important problems that arosed before the Ukrainian masters of the stage – the embodiment of the national character of a hero. **Conclusions.** The article shows how Ukrainian theaters while producing foreign plays and dramas have appropriately used different principles of conveying a national character and national specifics, going deep into the aesthetic world of various national cultures and as a result enriching their own art.

Keywords: Ukrainian theatre, dramaturgy of other nationalities, a stage impersonation of a national character (nature).

Попередня, перша частина статті, була завершена на тому, що, ставлячи на своїй сцені твори інонаціональної драматургії, театри за певних обставин не завжди і не в усьому прагнули точного зображення національного колориту. І тут можна було б зупинитися буквально на кожному з перелічених вище спектаклів.

Наприклад, п'єса Мустая Каріма «У ніч місячного затемнення» [1] в постановці Київського театру ім. І. Франка. Точно відтворивши башкирський національний костюм кінця позаминулого століття, коли відбувається дія п'єси, театр у той же час не потурбувався про те, щоб за допомогою гриму достовірно відтворити риси обличчя, типові для башкирів. Та й працюючи над створенням образів Танкабіке, Дервіша, Ак'єгета й Зубаржат, аксакалів, актори думали не стільки про вираження специфічних башкирських рис характеру своїх персонажів, скільки про ті деталі, які стали спільними для багатьох народів, набули міжнародного звучання.

Завдяки цьому персонажі спектаклю були схожі на нас, тож їхні радощі й печалі ставали більш близькими нам, що, до речі, менше відчувалося у цікавій загалом постановці цієї ж п'єси в Житомирському театрі ім. І. Кочерги, де грим був етнографічно точним.

Аналогічну картину можна було спостерігати і в дніпропетровському спектаклі «Син рибалки» за В. Лацісом. Костюм, житло, предмети побуту, пейзажі досить точно відтворювали латиський національний колорит. Однак виконавець головної ролі Оскара Кляви – В. Кузьмін – зовні мало чим нагадував латиша взагалі й героя, яким його змалював Віліс Лаціс зокрема. Там це був спокійний мовчазний гігант, а середнього зросту актор зобразив його людиною досить темпераментною.

У постановці «Блудного сина» Е. Раннета Київський театр ім. І. Франка та й інші колективи також переважно турбувалися про дотримання точності у відтворенні костюма й інтер'єра й не акцентували на національних особливостях рис характеру своїх персонажів.

Не підкреслював грузинського темпераменту Агабо і виконавець цієї ролі В. Добровольський у Київському театрі ім. Лесі Українки у спектаклі "Поки гарба не перекинулася" [2] О. Іоселіані. Так само вчиняли майже всі інші виконавці, крім Є. Опалової, яка грала Кесарію.

У такому ж ключі діяли й актори Одеського українського театру в спектаклі "Птахи нашої молодості" Й. Друце.

Усі майстри сцени у перелічених вище постановках показували принципову єдність способу життя і моральних устоїв своїх персонажів, що й призводило до єдності основних рис їхнього характеру.

Такий підхід театрів до творів драматургії інших народів породжував у глядача відчуття спільності, спорідненості людей різних національностей. Він бачив, що представники інших народів сприймають життя, оцінюють його явища, думають і відчувають так само, як і він. І в цьому випадку проявлялося збагачення українського театру.

Розуміння суспільного обов'язку, гармонійне поєднання особистих і суспільних інтересів, ставлення до праці як до джерела загального добробуту й основи достатків кожного члена суспільства, духовне багатство, моральна чистота – ці риси були властиві у тій чи іншій мірі багатьом героям українських спектаклів за названими п'єсами, присвяченими тогочасній дійсності.

Для набуття цих рис характеру глядачем створювалися і постановки, побудовані на матеріалі дореволюційної історії різних народів, серед яких вже згадувані "У ніч місячного затемнення" Мустая Каріма в Київському театрі ім. І. Франка та "Син рибалки" за В. Лацісом у Дніпропетровському театрі ім. М. Горького.

Що ж стосується поглиблення сприйняття і відображення українським театром дійсності, то у цьому випадку воно виявлялося в тому, що башкирський, латиський, естонський, киргизький і молдавський письменники спромоглися найбільш глибоко та яскраво втілити ті чи інші життєві проблеми, характерні для інших народів. Тож майстри української сцени скористалися цим для висвітлення у своїй творчості найбільш важливих питань, що й призвело їх до творчих перемог.

І, нарешті, третій варіант відтворення національного колориту та втілення національного характеру під час постановки творів інших народів: створення свого, національного, наприклад, українського або російського сценічного характеру на основі інонаціонального характеру драматургічного. Питання про вираження національного колориту при цьому, можна сказати, відходить на другий план. Сценічна практика, зокрема останніх кількох десятиліть, причому не тільки театрів України, а й інших країн, підтвердила можливість подібного вирішення питання.

Ідеться в цьому випадку про свідомий відхід театру від національної специфіки п'єси в результаті глибокого аналізу режисером життєвих ситуацій і прагнення дати відповідь на животрепетні проблеми свого часу, користуючись даним драматургічним матеріалом, а не про режисерську недбалість або непрофесіоналізм, як це було, наприклад, у спектаклі Запорізького театру (тоді – ім. М. Щорса) "Відьма" А. Кіцберга.

У названій роботі режисер М. Кудіненко поставив своїх акторів у заздалегідь обумовлені, шаблонні для дореволюційної низькопробної мелодрами обставини, не перейнявшись реальними обставинами естонського суспільного життя. У драматичних ситуаціях для нього була важливою лише кількість емоцій, які актори могли видавити з себе. Така заданість характерів і поведінки акторів надавала спектаклеві риси абстрагованої від соціально-історичного грунту легенди. Стиль вистави був зміщений. В результаті – соціальна

проблематика п'єси: зіткнення двох основ – добровільного духовного рабства, релігійної обмеженості з природною свободою розуму і почуття – виявилися нерозкритими [3]. На жаль, подібні випадки в українській сценічній практиці 60-80-х років ХХ століття не поодинокі. Та не про них у цьому випадку йдеться.

Давайте придивимося до таких спектаклів, як "Лють" Е. Яновського у Черкаському театрі ім. Т. Шевченка, "Називай мене матір'ю" Д. Урнавічуте у Львівському театрі ім. М. Заньковецької, "Трибунал" А. Макайонка у Полтавському театрі ім. М. Гоголя [4], "Каса маре" Й. Друце у Київському театрі ім. І. Франка [5]. Персонажів цих п'єс – російської, литовської, білоруської, молдавської – театри наділяли рисами характеру типовими для українців.

Це сталося у цьому випадку не тому, що виконавці ролей мали яскраво виявлені українські національні особливості, які не можна було приховати за костюмом, гримом чи якимись іншими театральними засобами – хоча такий варіант також припустимий і мав місце у сценічній практиці. Приміром, можна нагадати про виконання ролі Агабо відомим російським актором Борисом Чирковим у виставі "Поки гарба не перекинулася" О. Іоселіані у Московському театрі ім. М. Гоголя.

Маючи специфічну російську зовнішність, яка важко видозмінювалася, він, граючи Агабо, не увиразнював грузинські національні особливості свого персонажа, звертаючи основну увагу на ті риси, які більшою мірою набули міжнародного звучання.

У перелічених вище спектаклях українських театрів ситуація була іншою. І Г. Ігнатенко в Черкасах, і львів'яни – О. Полінська, Б. Ступка, В. Глухий, і полтавчанин О. Попов, і одна з провідних актрис франківців О. Кусенко – всі вони вільно могли відтворити інонаціональні риси своїх персонажів – як зовнішні, так і внутрішні, що, до речі, вони й робили в інших спектаклях. Однак тут театри пішли іншим шляхом. Це було продиктоване тим, що життєві ситуації, зображені в кожній з названих п'єс, цілком могли скластися, і дійсно складалися не тільки в Росії, де відбувалися події п'єси "Лють" Е. Яновського, не тільки у Литві, де проходила дія п'єси "Називай мене матірю" Д. Урнавічуте, не тільки в Білорусі, як у "Трибуналі" А. Макайонка, і не тільки в Молдавії, як у "Каса маре" Й. Друце.

Вони цілком могли скластися й в Україні. Більше того, для України вони були дуже типовими. І українські театри вирішували свої суспільні проблеми, використовуючи твори драматургів інших національностей. Українські актори грали ці п'єси так, неначе вони були написані українськими драматургами і дія в них відбувалася в Україні. Таке зміщення акцентів наближувало зміст творів до українського глядача і завдяки цьому підвищувало силу впливу на нього. Адже масштаби взаємодії і взаємовпливу різних національних театральних культур у 60-80-ті роки ХХ сторіччя стали вже настільки значними, що кожна з національних культур могла використовувати драматургічні твори інших народів, як свої.

Національне життя дедалі більше набувало спільних рис. Через це і характери позитивних персонажів – дійових осіб у перелічених вище пєсах – російській, литовській, білоруській, молдавській – могли набувати рис, властивих кращим представникам української нації. Так, В. Ігнатенко показав самовідданість свого героя у справі перебудови світу на нових гуманістичних засадах, О. Полінська – материнську доброту, ніжність, турботливість, працьовитість і акуратність Матері. Терешко Колобок у виконанні О. Попова був людиною, хоча й малописьменною, але дуже кмітливою, а часом, навіть і мудрою. Він був наділений великим почуттям патріотизму. Людяність, глибоке почуття власної гідності, величезне життєлюбство і поетичність Василуци втілювала О. Кусенко.

Але ж абсолютно кожна з перелічених вище якостей людських характерів однаковою мірою властива і кращим представникам інших народів. Аналогічну картину можна було б намалювати, говорячи і про негативних персонажів цих спектаклів.

Відтак, ми бачимо, що в українське театральне мистецтво активно втручалося саме життя. А в ньому бурхливо проходив процес міжнаціонального обміну. І це відбивалося у сценічному мистецтві. Хоча у названих спектаклях українські театри і не проймалися інонаціональними характерами, їхні роботи сприяли ідейно-творчому збагаченню.

І тут, природно, виникає потреба ще раз закцентувати на тих рисах характеру, які намагалися прищеплювати людям своїми творами українські майстри сцени: оптимізм, віру в людину, справжню соціальну відповідальність, наполегливість у подоланні труднощів, товариськість, колективізм, високу культуру міжнаціонального спілкування.

Отже, на сучасному етапі розвитку театрального мистецтва правомірними можна вважати всі три варіанти відтворення національного колориту і втілення національного характеру під час постановок творів інонаціональної драматургії. Та постає питання – а як розвиватимуться події надалі? Чи збережеться таке становище назавжди чи певні тенденції зміцняться, а деякі послабшають чи навіть зійдуть нанівець?

Як показує саме життя, у плідному процесі розвитку і взаємозбагачення зв'язків між народами у кожного народу інтерес до життя інших народів неухильно зростає, що, природно, веде до підвищення рівня поінформованості. А це, у свою чергу, визначає більш точне відбиття специфіки національного колориту і національного характеру під час постановок творів інонаціональної драматургії. Та вже й зараз звертає на себе увагу той безсумнівний факт, що у переважній більшості спектаклів за п'єсами інонаціональної драматургії, які здобули широке визнання, майстри української сцени прагнули саме до максимально точного відтворення національного колориту і національного характеру. А можливість відхилення від цього у театральній практиці пояснюється ще недостатньою поінформованістю українського глядача про життя того чи іншого народу. І час, можна думати, зробить застосування цього принципу неможливим.

Прагнучи задовольнити дедалі більше зростаючий інтерес широких кіл українського глядача до життя інших народів, ставлячи на своїй сцені твори інонаціональної драматургії, майстри українського театру заглиблюються в естетичний світ різних національних художніх культур. У результаті цього розширюється сприйняття і розуміння українськими художниками дійсності і бачення світу.

Підсумовуючи, варто зазначити, що основна причина активного звернення українських митців сцени до творів драматургів із країн близького зарубіжжя протягом 60-80-х років XX століття полягала не в тому, що до цього їх спонукали офіційні інстанції. Думається, що основна причина з певних міркувань не афішована, полягала, очевидно, в тому, що, оскільки цензурний тиск на митців в інших республіках був значно менший, ніж в Україні, і ті більш вільно могли здійснювати художній аналіз проблем суспільного життя, багато в чому спільних, оскільки у той час вони існували в межах однієї держави – їхні драматургічні твори давали можливість українським акторам і режисерам наблизитися до важливих соціальних проблем і висловити свою життєву громадянську позицію. Та й їхня художня якість була відчутно вищою, ніж чимало п'єс багатьох тогочасних українських драматургів.

У виставах українських театрів центральне місце посів образ людини високого ступеня громадянської зрілості, особа якого, спосіб мислення, психологія і моральність відігравали значну роль у формуванні суспільної свідомості наших сучасників. Про це свідчить переважна кількість поставлених спектаклів.

Чимало суспільно корисної роботи здійснили українські театри в той час, значну кількість життєво важливих і навіть глобальних проблем порушили. Але ще багато що залишилося невисвітленим.

Період культу особи і застою не могли не відбитися негативно на формуванні світогляду, життєвої позиції людини, особливо молодого покоління. Істотних втрат зазнав моральний аспект свідомість людей, їхня впевненість у правоті ідей тогочасної правлячої комуністичної партії. Наслідком цього стало виникнення суперечливих тенденцій у розвитку суспільства, особливо серед молоді. Люди дедалі більше переконувалися у невідповідності того, про що їм промовляли з високих трибун, у засобах масової інформації, з тим, що вони бачили у реальному житті. Люди ставали відчуженими, соціально апатичними, втрачали інтерес до праці. І при цьому ідеологічні керівники намагалися пояснити, що всі ці негативні явища – наслідок ідеологічних диверсій буржуазної пропаганди, не визнаючи помилок і прорахунків керівництва партії та держави. Художній аналіз цих проблем лишився як спадок наступним поколінням митців.

Література

1. Вірина Л. Хвала людяності / Вистава Київського театру ім. І. Франка "У ніч місячного затемнення" М. Каріма /Вірина Л. // Культура і життя. – 1971. – 5 грудня; Приходько Л. Відгук у серці / Вистава Київського театру ім. І. Франка "У ніч місячного затемнення" М. Каріма / Приходько Л. // Радянська Україна. – 1971. – 17 листопада.
2. Клевцова Л. Останній рядок афіші / "Поки гарба не перекинулась" О. Іоселіані у Київському театрі ім. Лесі Українки / Клевцова Л. // Робітнича газета. – 1972. – 23 червня; Чернілевський О. "Поки гарба не перекинулась" О. Іоселіані у Київському театрі ім. Лесі Українки / Чернілевський О. // Молода гвардія. – 1979. – 7 червня.
3. Калиш В. Два вечера в Запорожском театре /Калиш В. // Театр. – 1971. – №6. – С. 22.
4. Спиридонова А. Народний характер / Вистава Полтавського театру ім. М. Гоголя "Трибунал" А. Макайонка / Спиридонова А. // Радянська Україна. – 1972. – 3 березня; Бобошко Ю. Сплав трагічного і комічного / "Трибунал" А. Макайонка на сцені Київського театру ім. І. Франка / Бобошко Ю. // Культура і життя. – 1984. – 21 жовтня.
5. Клименко К. Художник і сцена, або несподіваний погляд на виставу Київського театру ім. І. Франка / Пєса Й. Друце "Каса маре" / Клименко К. // Молодь України. – 1977. – 24 липня; Красильникова О. "Каса маре" / Вистава Київського театру ім. І. Франка /Красильникова О. // Молода гвардія. – 1975. – 2 листопада.

References

1. Viryna, L. (1971). Praise humanity. Performance of I. Franco Kyiv theatre "At night of tne moon darkening" M. Karim. Kultura i zhyttia, 5 December; Prykhodko L. Echo in a heart. Performance of I. Franco Kyiv theatre "At night of tne moon darkening" M. Karim. Radianska Ukraina, 17 November [in Ukrainian].
2. Klevtsova, L. (1972). The last line of a playbill. "Before a cart turn over" O. Ioseliani in Lesya Ukrainka Kyiv theatre. Robitnycha hazeta, 23 June; Chernilevskyi O. "Before a cart turn over" O. Ioseliani in Lesya Ukrainka Kyiv theatre. Moloda hvardiia, 7 June [in Ukrainian].
3. Kalysh, V. (1971). Two nights at Zaporizhzhya theatre. Teatr, 6, 22 [in Russian].
4. Spyrydonova, A. (1972). Folk character. Performance of M. Gogol Poltava theatre Vystava Poltavskoho teatru im. M. Hoholia "A tribunal" A. Makaionko. Radianska Ukraina, 3 March; Boboshko, Iu. (1984). Alloy (unity) of tragic and comic. "A tribunal" of A. Makaionko at the stage I. Franco Kyiv theatre. Kultura i zhyttia, 21 October [in Ukrainian].
5. Klymenko, K. (1977). An artist and a stage or sudden view on the performance of I. Franco Kyiv theatre. A play J. Druce Casa mare". Molod Ukrainy, 24 July; Krasilnikov, O. (1975). "Casa mare". The performance of I. Franco Kyiv theatre, 2 November [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 07.09.2016 р.

УДК 929:78.071.1/2:002.1-028.25:030

Шульгіна Валерія Дмитрівна
доктор мистецтвознавства, професор
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв;
shulgina_v@voliacable.com;
Антонова Катерина Антонівна
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
katrinvalentine@gmail.com

ДНІ І РОКИ ЖИТТЯ М. В. ЛИСЕНКА, ЗІБРАНІ В ОДНЕ ВИДАННЯ

Мета роботи. Дослідження присвячене аналізу видання «Микола Лисенко. Дні і роки» Р. М. Скорульської та М.В. Чуєвої. У статті названо інші видання лисенкознавчої серії, а також висвітлено зміст окремих розділів останнього з них. Визначено використані у виданні джерела, проаналізовано їх достовірність, вплив на характер тексту та викладу матеріалу в книзі. Названо імена науковців, які надавали необхідні матеріали. Визначена читацька аудиторія, на яку розраховане видання; зазначено категорії осіб, описаних в іменному покажчику, а також низку подій і фактів, прокоментованих у примітках. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні таких наукових методів, як діалектичний, порівняльно-історичний та компаративний. Вказаний методологічний підхід дає змогу виявити передумови появи даного видання, розкрити його значення для мистецько-наукового середовища України та порівняти з попередніми виданнями, що стосуються вивчення життя і творчості композитора, а також піддати аналізу зміст самої книги. **Наукова новизна** полягає у розгляді видання, яке нещодавно побачило світ – «Микола Лисенко. Дні і роки» Р. Скорульської та М. Чуєвої. **Висновки**. Видання «Микола Лисенко. Дні і роки» Р. Скорульської та М. Чуєвої становить інтерес для дослідників різних напрямів науки, відкриває читачеві велику кількість раніше не введених у лисенкознавство документів, надає нові можливості для вивчення його особистості та діяльності.

Ключові слова: видання, лисенкознавство, літопис, М. В. Лисенко, «Микола Лисенко. Дні і роки», «Микола Лисенко. Повернення першоджерел», «Микола Лисенко у спогадах сучасників», Скорульська Р.М., Чуєва М.В.

Шульгина Валерия Дмитриевна, *доктор искусствоведения, профессор Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств;* ***Антонова Катерина Антоновна,*** *аспирантка Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Дни и годы жизни Н. В. Лысенко, собранные в одно издание

Цель работы. Исследование посвящено рассмотрению и анализу издания «Микола Лисенко. Дні і роки» Р.Н. Скорульской и М.В. Чуевой. В статье названы другие издания лысенковедческой серии, а также освещено содержание отдельных разделов последнего из них. Определены использованные в издании источники, проанализированы их достоверность, влияние на характер текста и изложение материала в книге. Названы имена исследователей, которые предоставили необходимые материалы. Определена читательская аудитория, на которую рассчитано издание; обозначены категории лиц, описанные в именном указателе, а также ряд событий и фактов, прокомментированных в примечаниях. **Методология** исследования заключается в использовании таких научных методов, как диалектический, сравнительно-исторический и компаративный. Указанный методологический подход позволяет выявить предпосылки появления данного издания, раскрыть его значение для научно-искусствоведческой среды Украины и сравнить с предыдущими изданиями, которые касаются изучения жизни и творчества композитора, а также подвергнуть анализу содержание самой книги. **Научная новизна** роботы заключается в рассмотрении издания, которое недавно вышло из печати – «Микола Лисенко. Дні і роки» Р. Скорульської и М. Чуевой. **Выводы**. Издание «Микола Лисенко. Дні і роки» Р. Скорульської и М. Чуевой представляет интерес для исследователей разных направлений науки, открывает читателю большое количество ранее не введенных в лысенкознание документов, предоставляет новые возможности для изучения его личности и деятельности.

Ключевые слова: издание, лысенкознание, летопись, Н.В. Лысенко, «Микола Лисенко. Дні і роки», «Микола Лисенко. Повернення першоджерел», «Микола Лисенко у спогадах сучасників», Р.Н. Скорульская, М.В. Чуева.

Shulgina Valeria, D*octor of Art, professor of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts;* ***Antonova Kateryna,*** *graduate student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Days and years of M.V. Lysenko's life collected in one book

The objective. The research is dedicated to the review and analysis of the publication "Mykola Lysenko. Days and years" by R.N. Skorulska and M.V. Chujeva. The article refers to other publications of Lysenko's knowledge and describes the content of individual sections of the latter. It has defined the sources, used in the publication, analyzed their reliability and impact on the character of the text and the presentation of the material in the book. The article names the researchers, who have provided the necessary materials, determines the primary readership of the edition and defines categories of persons, described in the name lists, as well as some events and facts, commented in the notes. The methodology of the study is the use of such scientific methods as dialectical, relatively-historical and comparative. Specified **methodological** approach allows to identify the prerequisites of appearance of such edition, to reveal its value to the scientific-research community of Ukraine and to compare it with the previous editions, relating to the study of the life and creation of the composer and also to analyze the content of the book. **The scientific novelty** of the work consists in the review of the book, which was recently published – "Mykola Lysenko. Days and years" by R. Skorulska and M. Chujeva. **Conclusions**. The publication "Mykola Lysenko. Days and years" by R. Skorulska and M. Chujeva is of interest for

© Шульгіна В. Д., 2016
© Антонова К. А., 2016

researchers of different areas of science. It introduces a large number of documents, previously unknown in Lysenko's life study and provides new opportunities for the study of the personality and activity of the composer.

Keywords: edition, M. Lysenko's life study, annals, M.V. Lysenko, "Mykola Lysenko. Days and years", "Mykola Lysenko. Returning of primary sources", R.M. Skorulska, M.V. Chujeva.

Актуальність теми дослідження. Кінець XX – початок XXI ст. позначився дедалі зростаючою увагою громадськості та дослідників найширшого профілю до життя, творчості і суспільної діяльності Миколи Лисенка. З 1992 р. до 2012 р. в Україні відбулося понад 40 науково-практичних та науково-теоретичних конференцій, на яких постать одного з найвидатніших діячів української культури кінця XIX – початку XX ст. висвітлювалася не лише з традиційно-музикознавчої точки зору, а й у широкому історичному, загально-культурологічному, літературознавчому, театрознавчому і навіть політичному аспектах. Окрім цього, творчий шлях та діяльність М. Лисенка науковці продовжують досліджувати у дисертаціях та статтях. Саме цим невичерпним інтересом до постаті композитора і було зумовлено включення у 2002 р. до Національної Програми соціально значущих видань (нині – Державна програма «Українська книга») лисенкознавчої серії видавництва «Музична Україна»: «Микола Лисенко у спогадах сучасників. Т.1» [5], «Дмитро Ревуцький. Микола Лисенко. Повернення першоджерел» [2], «Микола Лисенко. Листи» [4].

Продовжено серію видавництвом «Музична Україна» було лише через 10 років – наприкінці 2015 р. за Державною програмою «Українська книга» видано першу частину літопису «Микола Лисенко. Дні і роки» [6]. Її автори – Р. Скорульська та М. Чуєва – включили у видання як широко відому, так і досі не введену в обіг інформацію про життя, творчість та громадську діяльність М. Лисенка, зібрану за 30 років науковцями музею Миколи Лисенка[1].

Науковою новизною статті є аналіз даного видання. На тему появи даної книги раніше було написано одну невелику за обсягом статтю в газеті «Слово Просвіти» [7] та рецензію в журналі «Студії мистецтвознавчі», автор М.Д. Копиця [3, 104-106].

Перша половина статті в газеті «Слово Просвіти» присвячена виданню, а друга – його презентації, яка відбулась в Музеї Миколи Лисенка наприкінці минулого року. Стаття має досить узагальнений характер і має на меті, в першу чергу, висвітлити презентацію книги як подію культурного життя Києва.

М. Копиця у рецензії на вищезгадане видання називає його «своєрідним Лисенківським словником» [3, 106], а також «реконструкцією об'єктивного багатопланового портрету Великого Українця з розмислами над творчими пошуками в інтер'єрі атмосфери своєї епохи через джерельний матеріал» [3, 105]. Авторка докладно розповідає про актуальність і значення літопису. Дана рецензія містить також аналіз книги по розділам.

Наша ж стаття більш глибоко знайомить читача з виданням, історією його створення та змістом. Мета дослідження. Зважаючи на практично повну відсутність аналітичних досліджень щодо видання «Микола Лисенко. Дні і роки» Р. Скорульської та М. Чуєвої, вважаємо доцільною появу даної статті.

Виклад основного матеріалу. Робота над книгою почалася майже одразу по виході з друку попереднього видання лисенкознавчої серії – монументального фоліанту «Микола Лисенко. Листи». Зокрема, М. Чуєва провела велику роботу з вивчення фондів Газетного відділу НБУ ім. В. Вернадського. В результаті чого було виявлено близько 50 концертів М.В. Лисенка, про які раніше не згадували дослідники. Одночасно велася копітка робота над формуванням власне літопису і коментуванням зібраного фактажу.

Основний обсяг рукопису був готовий давно, але до 2015 р. видання не фінансувалося.

Перша спроба створення подібного літопису належить синові композитора – Остапові Миколайовичу Лисенку. У скороченому вигляді його «Хронограф жизни и деятельности Н.В. Лысенко» вміщено у виданні А. Гозенпуда «Н.В. Лысенко и русская музыкальная культура» [1].

Більш докладний варіант цієї праці О.М. Лисенка зберігся у вигляді 175 сторінок чернеткового машинопису, названого «Дні і роки Миколи Лисенка». Але ці матеріали – лише первісна спроба хронологічного впорядкування матеріалів з родинного архіву та підбір відомих фактів і документів, без жодних коментарів та посилань на джерела.

Натомість, літопис «Микола Лисенко. Дні і роки» є виданням, яке не лише подає факти біографії, діяльності та творчості композитора у хронологічній послідовності, але також є максимально об'єктивним джерелом, документально підтвердженим завдяки архівним, епістолярним, мемуарним та літературно-критичним матеріалам зі спадщини митця та людей з його оточення. Окрім цього, вищезгадана інформація у книзі співставляється з конкретними тогочасними подіями, що відбувалися у Києві зокрема, а також на українських землях у складі Російської та Австро-Угорської імперій загалом. До літопису введено фактаж, який є авторитетним і піддається датуванню. Широко використані також спогади сучасників М.В. Лисенка, але лише ті, які є достовірними, і підтвердження правдивості яких можна знайти, звертаючись до інших документів, що стосуються даної теми.

Авторам видання, при відтворенні хронології подій життя композитора від перших сторінок, через майже повну відсутність документальних джерел, довелося користуватись автобіографіями самого М.В. Лисенка та спогадами про нього (в першу чергу – М.П. Старицького та Олени Пчілки). Високий літературний рівень цих джерел обумовив своєрідний белетристичний характер тексту пропонованого літопису.

Безумовний літературний хист самого М. Лисенка, притаманні його епістолярній спадщині лаконічність і, водночас, яскравість відтворення ним фактів і характеристик, в свою чергу, обумовили широке

цитування його листів як не лише достовірного, а й найбільш виразного джерела інформації. Низку листів М. Лисенка подано повністю або з незначними скороченнями через їхню велику інформативність або віддзеркалений у них емоційний стан композитора, який хотілося донести до читача з максимальною точністю – у прямій мові.

Пропоноване видання включає також матеріали, люб'язно надані кандидатами мистецтвознавства Я. Гораком (Львів), В. Кузик (Київ) та старшим науковим співробітником Музею видатних діячів української культури К. Антоновою.

Окрім подій, що безпосередньо стосуються життя і діяльності М. Лисенка, у літопис включено дати переїздів з Києва і до Києва ряду осіб з близького оточення композитора, а також дати їх смерті – з огляду на безумовний вплив цих подій на перебіг особистого життя М. Лисенка. З іншого боку, видання вперше без обмежень проливає світло на родинні стосунки митця. Зокрема, нововиявлені листи М.В. Лисенка до дочок Катерини Маслянікової, Мар'яни Лисенко та близьких друзів, яскраво змальовують складні умови, в яких опинився обтяжений роками, справами і малими дітьми композитор по смерті дружини О. Липської. З цих листів бачимо побутові та батьківські турботи, що впали на плечі М. Лисенка, його першу безпорадність і поступове вирівнювання родинної ситуації. Викликає здивування і захоплення вимогливість митця, з якою він ставився до виховання та освіти своїх дітей, наполегливість у їх залученні до широкого кола громадських справ.

Виняткову цінність літопису «Микола Лисенко. Дні і роки» становить довідковий апарат. З метою полегшення орієнтації не фахового читача у біографії митця перед основним розділом видання подано короткий узагальнюючий життєпис М. Лисенка (Біографічна довідка).

Детально розроблені Примітки та коментарі, серед іншого, включають в себе інформацію про згадані у листах населені пункти, громадські та культурологічні організації та установи, часописи, тексти ряду історичних документів, значна частина яких публікується вперше. Для зручнішого користування матеріалами примітки подаються після описання кожного року життя композитора.

Позиції Покажчика імен, подані у форматі енциклопедичних довідок, несуть інформацію про людей, згаданих у листах М. Лисенка, документах, афішах мистецьких заходів, у яких він брав участь. Серед них – широке коло осіб, пов'язаних з Лисенком різною мірою близькості, родом діяльності та політичними поглядами: від членів Старої Громади до київських генерал-губернаторів і жандармів, від представників української наукової та мистецької еліти до чиновних посадовців російської адміністрації, від представників старих українських шляхетських родин до найближчих і маловідомих родичів та власників київських будинків, у яких квартирували композитор та його друзі.

Географічний покажчик налічує 194 позицій, серед яких назви тогочасних населених пунктів Російської імперії та країн Європи, неофіційні назви окремих територій (регіонів) країн та стародавніх поселень, окремих географічних ділянок, назви островів, районів та околиць міст, поштових станцій, приватних маєтків, хуторів, курортів, лікарень, річкових портів, зоопарку, палаців, укріплень, річок та лиману.

У виданні також представлені унікальні світлини з архівів родин Лисенків, Косачів та Старицьких, які містяться в окремому фотододатку.

Десять років очікування включення книжки до програми «Українська книга» не минули дарма. Підготовці рукопису сприяла поява в останнє десятиліття великої кількості мемуарів, щоденників та спогадів осіб, що входили до Лисенкового кола спілкування, а також документальних та довідкових видань, у яких широко висвітлено епоху композитора. Орієнтуючись, в основному, на архівні джерела та вище згадану літературу, автори у підготовці довідкового розділу книжки широко використали сучасні Інтернет-ресурси.

Окремо варто згадати, що високого рівня комп’ютерну реставрацію фотографій, вміщених у виданні, здійснено директором Музею видатних діячів української культури Наталією Тереховою.

Ми не будемо зупинятися тут на помічених друкарських чи коректорських помилках, адже є більш важливе проблемне питання, оминути яке просто неможливо.

Вважаючи появу видання «Микола Лисенко. Дні і роки», а також попередніх книг («Микола Лисенко у спогадах сучасників» (Т.1), «Микола Лисенко. Повернення першоджерел», «Микола Лисенко. Листи») явищем унікальним за своїм культурологічним значенням, не можна погодитись із надзвичайно малим тиражем (1000 прим.), а також з дещо дивним способом розповсюдження цих і подібних видань, які виходять за Національної програми «Українська книга».

Але це питання, звичайно, адресовано не до видавництва «Музична Україна», яке зробило все можливе і неможливе, щоб згадані книги були надруковані на найвищому рівні.

Хотілося б побажати видавництву якнайскоріше поповнити лисенкознавчу серію виданням ІІ частини літопису життя і творчості митця («Микола Лисенко. 10 років до вічності»).

Очевидно, значний інтерес викликало б і видання ІІ тому спогадів про Лисенка, яке не встиг здійснити Р.Я. Пилипчук, а також видання листів до М.В. Лисенка, яке суттєво доповнило б картину спілкування митця із сучасниками.

Наостанок вважаємо за необхідне підкреслити, що всі книги згаданої серії видані з широким використанням фондових матеріалів Музею Миколи Лисенка та інших відділів Музею видатних діячів української культури, наукових напрацювань його колективу і за безпосередньої участі його науковців. А поява цих видань спричинила підйом наукового лисенкознавста на новий – значно вищий щабель.

Видання «Микола Лисенко. Дні і роки» розраховане водночас на студентів, викладачів та науковців гуманітарної, музичної, театральної сфер, а також сфери історії мистецтв, мови та загальної історії України, окрім цього – на всіх тих, хто цікавиться національною культурою. Широка амплітуда вперше зазначених та давно відомих, але раніше документально не підтверджених фактів, описаних у книзі, відкриває нові можливості в обранні тем дослідження, присвячених діяльності та творчості М. Лисенка.

Висновки. Отже, видання «Микола Лисенко. Дні і роки» Р. Скорульської та М. Чуєвої, яке описує майже кожен день з життя видатного українського композитора, становить інтерес для дослідників таких сфер науки, як: музикознавча, мистецтвознавча, культурологічна, театрознавча, мовознавча, історична та ін.; відкриває читачеві велику кількість раніше не введених у лисенкознавство архівних документів, надає нові можливості для вивчення його особистості та діяльності з нових кутів зору.

Примітки

[1] Меморіальний будинок-музей Миколи Лисенка було створено 1980 р. як відділ Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва України. З 1987 р. – відділ вивчення і популяризації життя і творчості Миколи Лисенка.

Література

1. Гозенпуд А. Н. В. Лысенко и русская музыкальная культура /Гозенпуд А. – М.: Музгиз, 1954. – С. 137-153.
2. Дмитро Ревуцький. Микола Лисенко. Повернення першоджерел / упоряд. В.В. Кузик, за участю М. Чуєвої / Дмитро Ревуцький. – К.: Музична Україна, 2003. – 320 с.
3. Копиця М. Рецензія на книгу «Микола Лисенко. Дні і роки» Р. Скорульської та М. Чуєвої / Копиця М. // Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно. НАН України, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. – Число 1 (53) – К., 2016. – 121 с.
4. Микола Лисенко. Листи / авт.-упоряд. Р.М. Скорульська. – К.: Музична Україна, 2004. – 680 с.
5. Микола Лисенко у спогадах сучасників. – У 2 т. / упоряд. Р.Я. Пилипчук / Т.1. – Київ: Музична Україна, 2003. – 344 с.
6. Скорульська Р. Микола Лисенко. Дні і роки / Скорульська Р., Чуєва М. – К.: Музична Україна, 2015. – 744 с.
7. Слово просвіти. – 2015. – № 52. – 31 грудня. – С. 15.

References

1. Gozenpud, A. (1954). N.V. Lysenko and Russian music culture. Moscow: Muzgiz [in Russian].
2. Kuzyk, V.V. (Eds.). (2003). Dmytro Revutskyi. Mykola Lysenko. Return of sources. Kyiv: Muzychna Ukrajina [in Ukrainian].
3. Kopytsya, M.D. (2016). Review of book "Mykola Lysenko. Days and years" by R. Skorulska and M. Chujeva. Kyiv: IMFE [in Ukrainian].
4. Skorulska, R.M. (Eds.). (2004). Mykola Lysenko. Letters. Kyiv: Muzychna Ukrajina [in Ukrainian].
5. Pylypchuk, R.J. (Eds.). (2003). Mykola Lysenko in memoirs of contemporaries. T.1. Kyiv: Muzychna Ukrajina [in Ukrainian].
6. Skorulska, R.M., Chujeva, M.V. (2015). Mykola Lysenko. Days and years. Kyiv: Muzychna Ukrajina [in Ukrainian].
7. Word of Prosvita. (2015). Kyiv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 02.11.2016 р.

УДК 792.01

Донченко Наталія Петрівна
заслужений діяч мистецтв України, професор
кафедри режисури та акторського мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв
donchenko.nata1@gmail.com

РОЛЬ ЕТЮДНОЇ ФОРМИ У ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ ФАХІВЦЯ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА ТА У ТВОРЧОСТІ АРТИСТА ЕСТРАДИ

Метою роботи є обґрунтування змістовної структури етюдної сценічної форми, її головних ознак, функцій тренінгових вправ і завдань із техніки актора, значення у професійному навчанні режисера естради та у визначенні ролі етюду-номеру в мистецтві естрадного артиста. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні аналітичного, функціонального, порівняльного та мистецтвознавчого методів дослідження ролі етюдної форми у навчально-творчому процесі та у створенні задуму і втілення даної форми у сценічному мистецтві на естраді, у проведенні аналізу щодо моделювання сценічної дії етюду відповідно до виду, жанру, запропонованих обставин, трактування образу і ролі, експромту та імпровізації. **Наукова новизна** дослідження полягає у проведенні класифікації етюдної форми як сценічного номеру в творчості артиста-виконавця на естраді. **Висновки**. У результаті здійсненого дослідження можна зробити висновок, що, по-перше, етюдна форма залишається у сценічному мистецтві найефективнішим методом пізнання сценічної дійсності через психофізичну дію та емоційно-пластичну виразність, засобом досягнення відповідних результатів у досконалості акторської техніки; по-друге, етюдна сценічна форма є найпродуктивнішим початковим способом у системі професійної підготовки режисера та актора естради; по-третє, у сучасному мистецтві на естраді етюд як номер посідає одне з головних місць серед новітніх видовищно-розважальних форм.

Ключові слова: етюд-номер, етюд-вправа, естрада, артист, режисер, сценічне мистецтво, спеціальна освіта, метод дійового аналізу.

Донченко Наталия Петровна, *заслуженный деятель искусств Украины, профессор кафедры режиссуры и актерского искусства Киевского национального университета культуры и искусств*

Роль этюдной формы в профессиональной подготовке специалиста сценического искусства и в творчестве артиста эстрады

Целью работы является обоснование содержательной структуры этюдной сценической формы, ее главных признаков, функций тренинговых упражнений и заданий по технике актера, значения этюдной формы в профессиональном обучении режиссера эстрады, а также в определении роли этюда-номера в искусстве эстрадного артиста. **Методология** исследования заключается в применении аналитического, функционального, сравнительного и искусствоведческого методов исследования роли этюдной формы в учебно-творческом процессе и в создании замысла и воплощения данной формы в сценическом искусстве на эстраде, в проведении анализа моделирования сценического действия данной формы относительно ее вида, жанра, предлагаемых обстоятельств, трактовки образа и роли, экспромта и импровизации. **Научная новизна** исследования заключается в проведении классификации этюдной формы как сценического номера в творчестве артиста-исполнителя на эстраде. **Выводы**. В результате проведенного исследования можно сделать вывод, что, во-первых, этюдная форма остается в сценическом искусстве самым эффективным методом познания сценической действительности через психофизическое действие и эмоционально-пластическую выразительность, способом достижения определенных результатов в усовершенствовании актерской техники; во-вторых, этюдная сценическая форма есть самым продуктивным начальным способом в системе профессиональной подготовки режиссера и актера эстрады; в-третьих, в современном искусстве на эстраде этюд как номер занимает одно из главных мест среди новейших зрелищно-развлекательных форм.

Ключевые слова: этюд-номер, этюд-упражнение, эстрада, артист, режиссер, сценическое искусство, специальное образование, метод действенного анализа.

Donchenko Natalia, *Honored Artist of Ukraine, professor of the department of directing and dramatic art of the Kyiv National University of Culture and Arts*

Sketchy form and its role in the training of performing arts professionals and creative work of entertainers

Purpose of the article. The aim of this article is to study the content structure of sketch stage form, its main features, functions, training exercises and tasks of actor's technology, the meaning of the mentioned sketch forms in the professional learning of the stage director, as well as determining the role Etude-room art in artist's estrade. **Methodology**. Research methodology is to apply analytical, functional, comparative and art research methods role of sketch forms in educational and creative process and to create a plan and implementing this form of stage art on estrade, in conducting the analysis of the modeling stage action etude according to its type, genre, proposed circumstances, interpretation of the image and the role, ad-lib and improvisation. **Scientific novelty.** Scientific novelty of the research is to conduct classification of sketch form as the stage performance in the creation of performers on estrade. **Conclusions**. As a result of the above-mentioned research we could conclude the following, first of all, the etude is a form of stage art which is the most effective method of cognition the reality through the psychophysical action and emotional expressiveness of plastic, appropriate means of achieving results in perfect acting technique; Secondly, the etude theatrical form is the most productive way of initial system training director and stage actor; and finally – in the contemporary art on the stage as a performance it takes one of the main places among the latest spectacular entertainment forms.

Keywords: sketch-room, etude exercise, estrade, actor, director, performing arts, special education, an effective method of analysis.

© Донченко Н. П., 2016

Особливого значення у сучасному мистецтві на естраді набуває проблема творчого пошуку нових форм сценічних творів. Новатори естрадного мистецтва прагнуть знайти оригінальні засоби задуму та втілення художньо-творчих завдань. Сьогодні естрада потерпає від навали так званих шоу-проектів. Всілякі ноумени намагаються витиснути з сценічного мистецтва навіть термін „естрада", замінивши його на „шоу". Автори постановок модних шоу-дійств, прихильники акціонізму, одного з напрямків авангардизму, пропонують різні видовища театру візуальних видів мистецтва, серед яких: хепенінг, перформанс, флуксус, мистецтво процесу, мистецтво демонстрації, боді-арт, бум, енвайромент, кітч, стендап тощо. Вони прагнуть витиснути естрадну форму, виключити професійну режисуру зі сценічних підмосток, замінивши її технічними засобами, видовищними ефектами, піротехнікою, світлом, мультимедійними технологіями тощо. Відбувається експеримент змішування жанрів всіх видів мистецтва, який часто-густо не відповідає загальній темі та надзавданню дійства. У сценічному мистецтві на естраді точиться жорстока конкуренція з усіма її негативними та позитивними якостями. Боротьба за свого глядача у сучасних експериментах новачків сценічного мистецтва буде продовжуватися доти, поки переможцем, як завжди, не стане високотворча, жанрово означена художня форма.

Актуальність теми полягає в тому, що режисура сучасної естради потребує відповідних навичок та вмінь у створенні як окремих номерів, так і цілісного видовищного дійства, відповідно до форми та особливостей виду і жанру. Головною метою спеціальної освіти є розвиток творчих здібностей майбутнього спеціаліста естрадного сценічного мистецтва за допомогою удосконалення навчальних програм, розробки новітніх технологій навчання. Тому, питання сукупності методів у творчій практиці режисера й артиста, та у навчальній складовій і на сьогодні не втратило своєї актуальності.

Українська вища театральна школа має потужну спеціальну базу, яка накопичена різноманітним педагогічним досвідом майстрів театру різних поколінь. Такі досягнення сьогоднішньої педагогіки, як, наприклад, програмування навчання і теорія ігор, давно вже стали невід'ємною частиною навчального процесу в режисурі. Вправа, етюд, епізод, вистава – це багатоаспектні цільові програмні „установки". Кожне завдання вирішується студентом під контролем педагога, і рівень його виконання оцінюється не тільки педагогом, але й колективом кафедри. Теорія ігор також використовується постійно, оскільки практичне навчання режисурі проходить обов'язково в умовах гри, тобто виконання творчого завдання у штучно створених, наближених до театрального процесу ситуаціях. Все в навчанні режисера робиться так, начебто в умовах справжнього театру, студент позбавлений необхідності досягнення миттєвого результату. Тож процес режисерської та акторської творчості цікавить його більше, ніж сам результат.

Один з найважливіших аспектів режисерського обдарування – хист до акторської творчості. Велике значення для режисера мають педагогічні та організаційні здібності, вміння чітко висловлювати свої думки і захоплювати своїм творчим задумом інших. Необхідними якостями режисера є здібність до художньо-образного мислення, конкретність режисерського бачення, здатність розкривати основну думку літературного твору через емоційно-образне рішення.

Неправильне поняття основної ролі режисера часто-густо призводить до неправильного розуміння „престижності" режисерської посади. Є прихильники, які стверджують універсальність режисури як професії. З нашої ж точки зору, навіть найталановитіший режисер не може бути водночас спеціалістом у драматичному, музичному, телевізійному театрі, в масовому дійстві або естрадному ревю. Звичайно, можливі винятки, але вони тільки підтверджують загальне правило.

Різноманітність номерів різних жанрів у естрадному дійстві ґрунтується на загальних законах сценічного мистецтва. Кожний естрадний номер у концерті, виставі, шоу, театралізованому дійстві визначається емоційно-образним втіленням надзавдання і повинен будуватися відповідно до наскрізної дії майбутнього сценічного твору.

Синтетична природа естради потребує від режисера не тільки знань специфіки всіх жанрів і видів сценічного мистецтва, але й майстерності створення та втілення естрадного номера. Режисерська професія на естраді вимагає від майстра творчого відчуття природи номера, асоціативно-образного його рішення. Як ми знаємо, естрадний номер має коротку „біографію" сценічного життя, тому у професійні обов'язки режисера входить вміння обрати потрібні виразні засоби в умінні створювати стрімкий розвиток дії, концентрувати увагу глядачів на головній думці твору, знаходити яскраві засоби для виявлення творчої індивідуальності виконавця. „Естрадний номер створюється не просто для конкретного виконавця (виконавців): індивідуальність артиста слугує відправною точкою для виникнення естрадного номеру" [1, 95].

Майбутній режисер естради повинен володіти всіма різноманітними навичками сценічної творчості у роботі над будь-якою сценічною формою: від етюдної малої форми, як номеру, до цілісної комплексної театралізованої вистави. Тут необхідне концептуальне розуміння побудови навчального процесу, програмна послідовність підготовки фахівця, яка відбувається завдяки вдалому створенню структури професійно-орієнтованих дисциплін спеціальності у вищих навчальних закладах.

Розпочинає майбутній режисер свою навчально-творчу діяльність з роботи над етюдною формою. Тематика етюдів включає наступні завдання: етюди на оцінку факту; етюди на пам'ять фізичних дій; виконання етюдного завдання у різних запропонованих обставинах; етюди на створення сценічної атмосфери, організація простору у відповідності до задуму, використання допоміжних засобів виразності – музика, світло, шуми тощо. Також майбутньому спеціалісту з режисури естради необхідно засвоїти основи акторської майстерності, які містять в собі тренінгові вправи на сценічну увагу, уяву, органічність

поведінки, взаємодію, спілкування, активний вплив на партнера, правильне сприйняття контрдії партнера, оволодіння внутрішнім монологом, оцінку запропонованих обставин, емоційну пам'ять. „Пам'ятай, любий друже, що сцена не любить мертвечини, – їй давай живу людину, і живу не одним лише тілом, а щоб вона жила і головою й серцем. Роблячи крок на сцену, залиш за порогом всі свої особисті турботи й клопіт; забудь, що ти був, і пам'ятай тільки, що ти тепер" [6, 27].

Як виявити у студентів завдатки, які необхідні для успішного розвитку акторських здібностей? Які критерії їх оцінки? Яку методику можна запропонувати для рішення проблеми сценічної педагогіки? „Мистецтво актора є мистецтво дії, функція актора – діяння. Отже, актор повинен уміти тримати себе на сцені, мусить знати закони сценічної дії і володіти ними, мусить розуміти, в чому полягає відмінність сценічної поведінки від буденної, життєвої. Крім того від актора вимагається вміння правдивого вияву почуттів на сцені, він мусить володіти почуттям сценічної простоти, бути таким щирим і безпосереднім як і в житті" [2, 68].

Для підготовки майстра сценічного мистецтва необхідно використання комплексу вправ індивідуального акторського тренінгу, який є складовою сценічної техніки актора. Сценічна акторська техніка – це спосіб переходу з площини повсякденного існування в існування сценічне. Це набір виразних засобів необхідних для того, щоб актор був художньо зрозумілим, доніс до глядача якусь важливу істину. Це спеціально поставлена мова, напрацьована пластична партитура, які зовсім не схожі на повсякденну поведінку. Основні складові сценічної акторської техніки: внутрішня – психологічна, зовнішня – фізична. Прийом внутрішньої техніки – відношення до об'єкту. Прийом зовнішньої техніки – фізична лінія органічної поведінки на сцені. Елементи внутрішньої техніки актора: увага, уява, віра, емоційна пам'ять, концентрація, сприйняття. Елементи зовнішньої техніки: релаксація, координація рухів, почуття ритму, часу, пластика, пам'ять фізичних дій та відчуттів. Також головною складовою акторської техніки є творча зібраність та активність – початковий стан актора, який міститься у вмінні швидко опанувати своїм психофізичним матеріалом для сприйняття творчого завдання. Цей процес пов'язаний з подоланням всіх побутових переживань, що заважають. Третьою складовою акторської майстерності є сценічне відношення (ставлення) – характер сприйняття та цілеспрямованість актора до об'єкту в заданих умовах. Пошук відповідного сценічно-виправданого почуття до предмета, образа, партнера. „Уявіть себе ляльку, перевтільтесь у ляльку. Максимально одійдіть від самих себе. Перестаньте бути, жити, діяти, як людина, – рухайтесь за законами ляльки. Це колосальна вправа на володіння своїм тілом. Треба знайти манеру поведінки ляльки, яка категорично відмінна від поведінки живої людини на сцені. Тут на першому плані не психологія, а рефлексологія, механіка руху" [5, 211].

Через свідому психотехніку артиста до підсвідомої творчості її органічної природи – такий шлях артиста до виконання ролі. У кожного режисера свої індивідуальні шляхи у роботі з актором і на цей предмет неможливо затвердити один раз і назавжди установлених правил. Але основних етапів і психофізіологічних прийомів цієї роботи, взятих із самої нашої природи, все ж таки потрібно докладно дотримуватися. Їх важливо знати, перевіряти, випробувати на собі і режисеру, і актору. Але, крім цього, необхідно володіти всілякими варіантами, які можна використовувати у відповідності з умовами творчості та індивідуальними особливостями виконавців. До речі, тут треба згадати про метод дійового аналізу ролі за Станіславським, невід'ємною частиною якого є етюдна форма, як влучний засіб істинного пізнання рольового матеріалу, що перевіряється практичною дією. Що ж дає актору метод дійового аналізу у його творчій роботі над створенням образу?

По-перше, метод дійового аналізу надає можливість зосередитися на самому процесі пошуку, скинути тягар миттєвого результату, який породжує всіляку посередність і примітивізм. З „чорної роботи" репетиція перетворюється у творчий акт.

Артист найбагатше відчуває, розуміє проаналізований таким чином матеріал. Спроба прагнення діяти від імені персонажу – це прямий шлях до перевтілення, тому що вже в аналізі душевні моменти ролі і артиста поєднуються, зливаються настільки, що артист відчуває цю роль, так би мовити, в собі. Роль стає невід'ємною часткою особистості виконавця.

По-друге, метод дійового аналізу – це участь у роботі всіх розумових, душевних та фізичних сил людської акторської природи, це не стільки теоретичні, скільки практичні пошуки, це найбільш доступний шлях до життя людського духу ролі через життя людського тіла її, це зовнішній та внутрішній аналіз себе – артиста в обставинах життя ролі.

По-третє, метод дійового аналізу – це найкращий спосіб розкріпачення актора, прояви його творчої активності й самостійності, це найкращий спосіб дійсного пізнання рольового матеріалу, тому що пізнання перевіряється практичною дією.

Далі, четверта цінність, метод дійового аналізу – це шлях найвищої режисерської чутливості до творчості актора, до найдрібніших змін його поведінки на сцені, це істинне створювання умов для творчості. Режисер допомагає творити, а актор, виступаючи творцем, допомагає режисерові перевірити правильність аналізу п'єси і ролі. Але метод дійового аналізу допомагає лише в тому випадку, якщо режисер сам досконало володіє ним і вміє розкрити акторові захоплюючи сторінки цього процесу та перспективи творчого методу дійового аналізу.

Важливо молодому акторові також зрозуміти, що метод дійового аналізу сам по собі не приведе до створення образу, до рішення сцени або епізоду. Аналіз – початок творчого процесу, надійна основа

синтезу, трамплін, кодовий ключ до скарбниці вдосконалення професійної майстерності. Аналіз заради самого аналізу нісенітниця, як і мистецтво заради мистецтва.

Згідно з навчальною програмою майбутній режисер опановує навички та вміння створення спеціальних музичних етюдів, що допомагають у розвитку та перевірці музичної артистичності фахівця, наприклад: гра на уявних музичних інструментах індивідуально або колективно. Студент самостійно розробляє тематику етюдів, в якій акцентується особлива увага на досягнення ідейної змістовності майбутньої сценічної форми. Тут на перший план виходить імпровізація як допоміжний елемент акторського мистецтва. „Зрозуміло, що для імпровізації акторові, крім таланту, потрібен високий рівень культури, освіченість, технічні навички гри, акторська уява, миттєва творчість, легка збудливість, яка дає можливість завжди бути в ударі" [7, 81]. Характер імпровізації у естрадному номері-етюді має певну специфіку та особливість. Це перш за все обсяг імпровізації у часовому вимірі та дійова особа без розвитку лінії ролі. Тому від артиста вимагається висока виконавська майстерність використання імпровізаційного матеріалу у сценічному номері. Звернення до спонтанної імпровізації як акту творчості завжди підвищує професійний потенціал артиста і є плідним для розвитку фантазії виконавця – такого необхідного інструментарію у сценічній майстерності. У кожному конкретному виді сценічного мистецтва імпровізація застосовується виходячи з умов та особливостей форми, жанру та можливостей постановника і виконавця.

Створення етюду відбувається поетапно: змістовна розповідь про задум етюду-номеру; його ідейно-тематичне навантаження; визначаються запропоновані обставини, де буде відбуватися дія; завдання дійових осіб, їх взаємовідносини та взаємодія; розробляється образ персонажа, його характерні зовнішні та внутрішні ознаки. Далі режисер приступає до написання драматургічної структури етюдної форми – сценарію, з конкретним викладом дієвої лінії і в кінцевому результаті відбувається постановка етюду в умовах практичних занять. Для того, щоб студент приступив до самостійної режисерської експлікації майбутнього сценічного твору, йому необхідно у процесі навчання виконувати практичні завдання, запропоновані викладачем згідно з програмою навчання.

Наприклад, створення етюду на основі сценарно-режисерського аналізу творів образотворчого мистецтва. Початковим етапом цієї роботи є ідейно-тематичний аналіз сюжетної лінії, головної події, яка зображена, приміром, на картині. Далі від студента вимагається написання „роману життя" персонажів до події, що зафіксована на полотні, й після, що сталося з героями, яких художник обрав для свого твору. Потім студент приступає до сценічного втілення власного режисерського задуму. Часто керівник курсу для виконання практичних завдань використовує власний накопичений багаж етюдних завдань згідно авторського навчального-методичного комплексу дисципліни.

Треба пам'ятати, що етюд у театральній педагогіці – це імпровізаційна вправа, сценічна дія для розвитку й удосконалення акторської майстерності. А в мистецтві артиста естради етюдна форма виконує функції тренінгу у початковому процесі засвоєння фахівцем основ техніки виконавства і, в кінцевому результаті, – етюдна форма може стати вдалим естрадним номером, завдяки оригінальному режисерському рішенню. Головні вимоги до етюдної форми як номеру на естраді: вся дія етюдної форми базується на умовах органічного, виправданого мовчання; застосування словесної дії дозволяється винятково у виправданому порядку.

Етюд як форму сценічного мистецтва можна класифікувати так: етюд-дійові особи – предмети побуту, мисливства, рибальства. аксесуари, одяг, спортивне, господарче знаряддя, засоби транспорту, продукти харчування; етюд-дійові особи – фантастичні істоти, відомі казкові герої, улюблені іграшки; етюд-дійові особи – тварини, птахи, комахи та інші істоти; етюд-дійові особи – дерева, квіти, рослини; етюд-дійові особи – явища природи. Також принцип класифікації етюдної форми можна здійснити за видами мистецтв: театр, хореографія, цирк тощо. Принцип класифікації етюдної форми за законами театру: спосіб трансформації образу на сцені, технологія використання предметів, масок у створенні образу, імпровізація, умовність, трюк, прийоми та акценти акторської гри. Принцип класифікації створення сценічного естрадного номеру за законами хореографії – танець, пластика, пантоміма, дивертисмент, композиція. Класифікація даних форм за законами циркового мистецтва може відбуватися за всіма жанрами цього виду – клоунада, ексцентрика, еквілібристика тощо. Наприклад, дійові особи – предмети побуту, спортивне знаряддя, яким артист за режисерським задумом надає „сценічне життя", створюючи відповідний образ. Головною умовою створення образу є, по-перше, обов'язкове впізнання глядачем основних рис предмету, його прямого застосування у людській життєдіяльності, по-друге, – за умови „оживлення" на сцені, не очікувана, неординарна поведінка героя номеру, відповідно до запропонованих обставин, повинна викликати у глядацької аудиторії певний емоційний настрій. При створенні етюду-номеру де дійовими особами є звірі, птахи, явища природи надання їм артистом при створенні образу людських рис характеру має певний сценічний ефект.

Особливістю етюдної форми – номеру – є мінімальне використання зовнішніх засобів театральної виразності: костюм, гри, реквізит.

За жанровими ознаками етюдна форма має всі риси комедії. Створення комедійного ефекту у цій формі досягається видозміною та деформацією явищ, перебільшенням, зменшенням, пародією, гротеском, буфонадою, травестуванням, абсурдом, раптовою зміною сценічної дії, характеру персонажу, неочікуваною поведінкою образа.

Етюд як номер сценічного мистецтва на естраді може бути самостійним твором, з'єднуючим елементом у естрадній виставі, як сценарно-режисерським ходом театралізованого дійства, складовою бурлеску, хепенінга, огляду, мюзиклу, феєрії.

Підсумовуючи вищезазначене, можна зробити висновок, що етюдна форма залишається головною фундаментальною основою спеціальної освіти, невід'ємним засобом у здобутті відповідних професійних навичок та вмінь. А також, у сценічному мистецтві на естраді самим видовищним й найцікавішим номером артиста.

Режисер, актор як феномени мистецтва і як явища культури потребують філософського, естетичного, загально-психологічного та культурно-історичного аналізу з точки зору, що таке режисер, актор, яке їх місце і роль у людській культурі, якими особливими здібностями повинна володіти людина, щоб стати майстром сцени і професійно служити мистецтву.

Розглядаючи навчальний процес та творчу діяльність сучасних артистів і режисерів на естраді, можемо зробити висновок, що сучасне мистецтво впевнено розвивається разом з життєдіяльністю людства. У XXI столітті виникають нові естрадні таланти, з'являються нові видовищно-розважальні форми. Але мистецтво завжди вимагатиме від митців дотримання законів сценічної творчості. Тому деякі різноманітні комедійно-розважальні форми на естраді сьогодні тимчасові й не завжди відповідають на запит глядача. Головною помилкою цих псевдокомедійних форм є невідповідність жанровим особливостям мистецтва на естраді. Безумовно, естрада буде відчувати вплив інших видів мистецтва та масових засобів комунікацій, але вона має потужний арсенал своїх засобів ідейно-емоційної виразності, які стануть їй у пригоді у захисті своїх форм, стилів та жанрів.

Література

1. Богданов И.А. Драматургия эстрадного представления: Учебник /И.А.Богданов, И.А.Виноградский. – СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2009. – 424 с.
2. Бучма А.М. З глибин душі: Статті і спогади / Амвросій Максиміліанович Бучма. – К.: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. л-ри, 1959. – 187 с.
3. Донченко Н.П. Режисура та акторська майстерність: Навч. посібник / Наталія Петрівна Донченко. – К., 2006. – 260 с.
4. Клековкін Олександр. THEATRICA / Олександр Клековкін; Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. – К.: Фенікс, 2012. – 800 с.
5. Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини //Упоряд. і прим. М.Лабінського; Передм. Ю.Бобошка / Лесь Курбас. – К.: Дніпро, 1988. – 518 с.
6. Про мистецтво режисера. Збірник //Упоряд. В.Довбищенко. – К.: Мистецтво, 1948. – 283 с.
7. Терещенко М.С. Театральні горизонти /Марко Степанович Терещенко. – К.: Мистецтво, 1981. – 110 с.

References

1. Bogdanov, I.A, Vynohradskyy I.A. (2009). Dramaturgy presentation of estrade. Textbook. 424 [in Russian].
2. Buchma A.M. (1959). From the depths of the soul: Articles and memories. State. publishing house fine art and music. Kyiv, 187 [in Ukrainian].
3. Donchenko N.P. (2006). Directing and acting skills: Training. manual. Kyiv, 260 [in Ukrainian].
4. Klekovkin Alexander. (2012). THEATRICA: [Text]. Kyiv: Inst problems Sovrem. Art NAM Ukraine, Phoenix, 800 [in Ukrainian].
5. Kurbas L. (1988). Berezil: From the creative heritage. Kyiv: Dnepr, 518 [in Ukrainian].
6. On the art director. Collection // Compilation. Dovbyschenko V. (1948). Kyiv: – Art, 283 [in Ukrainian].
7. Tereshchenko M.S. (1981). Theatre's Horizons. Kyiv: Art, 110 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 12.11.2016 р.

УДК 7.071

Герц Ірина Іванівна
заслужений працівник культури України,
доцент кафедри сучасної хореографії
Київського національного університету
культури і мистецтв
ira-herts@ukr.net

МИСТЕЦТВО МАРТИ ГРЕМ У КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ СУЧАСНОГО ЄВРОПЕЙСЬКОГО ТАНЦЮ

Мета роботи. У статті аналізуються основні знакові етапи та значення творчості відомої американської танцівниці Марти Грем, зокрема для становлення танцю «модерн» у Європі. Для досягнення мети статті застосовувалася міждисциплінарна **методологія**. Зокрема, автором використовувалися біографічний, культурно-історичний, мистецтвознавчий підходи, що дало змогу проаналізувати основні творчі та життєві константи відомої танцівниці та її роль у формуванні стилістики сучасного європейського танцю у проекції на постмодерні мистецькі тенденції. **Наукова новизна** полягає у дослідженні і науковій інтерпретації фактів із біографії, виконавської та педагогічної майстерності Марти Грем у контексті їх значення для формування європейського танцю «модерн». **Висновки**. Проведене дослідження свідчить про непересічний вплив і внесок Марти Грем у становлення сучасного європейського танцю, який на сьогодні ввібрав у себе найкращі традиції американського танцю – і модерного, і постмодерного етапів його становлення. Такий взаємовплив прослідковуватиметься і надалі, позаяк важко у сучасному постмодерному суспільстві розмежовувати європейські і американські хореографічні традиції. Крім того, і надалі вагомим залишатиметься вплив засновників найбільш відомих світових хореографічних шкіл, починання яких продовжують їхні учні.

Ключові слова: Марта Грем, contemporary dance, modern dance, postmodern dance, європейський танець, хореографія.

Герц Ирина Ивановна, *заслуженный работник культуры Украины, доцент кафедры современной хореографии Киевского национального университета культуры и искусств*

Искусство Марты Грэм в контексте становления современного европейского танца

Цель работы. В статье анализируются основные знаковые этапы и значение творчества известной американской танцовщицы Марты Грэм, в частности для становления танца «модерн» в Европе. Для достижения цели статьи применялась междисциплинарная **методология**. В частности, автором использовались биографический, культурно-исторический, искусствоведческий подходы, что позволило проанализировать основные творческие и жизненные константы известной танцовщицы и ее роль в формировании стилистики современного европейского танца в проекции на постмодернистские художественные тенденции. **Научная новизна** заключается в исследовании и научной интерпретации фактов из биографии, исполнительского и педагогического мастерства Марты Грэм в контексте их значения для формирования европейского танца «модерн». **Выводы**. Проведенное исследование свидетельствует о незаурядном влиянии и вкладе Марты Грэм в становление современного европейского танца, который сегодня впитал в себя лучшие традиции американского танца – и модернистского, и постмодернистского этапов его формирования. Такое взаимовлияние будет продолжаться и в дальнейшем, поскольку трудно в современном постмодернистском обществе разграничить европейские и американские хореографические традиции. Кроме того, и в дальнейшем весомым будет оставаться влияние основателей наиболее известных мировых хореографмческих школ, начинания которых продолжают их ученики.

Ключевые слова: Марта Грэм, contemporary dance, modern dance, postmodern dance, европейский танец, хореография.

Herts Iryna, *Honored Worker of Culture of Ukraine associate professor of the Modern Choreography chair, Kyiv National University of Culture and Arts*

Martha Graham's art in the context of modern European dance

Purpose of Article. The purpose of the article is to analyse the main important steps and the significance of Martha Graham's creative work, who was a famous American dancer. The author pays great attention to Martha Graham's impact in the formation of the dance-«modern» in Europe. **Methodology**. The author uses the interdisciplinary methodological basis to achieve the purpose of the research. It includes biographical, cultural, historical methods and special art studies approaches. Due to it the author could analyses the main creative and live constants of the well-known dancer and her role in the formation of the modern European dance style in the correlations with Postmodern art trends. Scientific novelty. **The scientific novelty** of the article is that fact that the author is the first who interprets facts of the Martha Graham's biography, incredible performance and pedagogical skill in the context of their importance for forming of European dance-«modern». **Conclusions**. The article shows the significant impact of Martha Graham in the formation of the modern European dance. Today it includes the best traditions of American dance of Modern and Postmodern periods of its formation. The cooperation between European and American dance traditions are still developing. Naturally, the traditions of the well-known world dance schools are being continued by their followers.

Keywods: Martha Graham, contemporary dance, Modern dance, Postmodern dance, European dance, choreography.

Танець – один з найдавніших різновидів мистецтва, який у всі часи і в будь-яких географічних чи територіально-державницьких кордонах був і залишається засобом інтерпретації і вираження різних смислових кодів культури, а також своєрідним інструментом трактування різних ідей – етнічних, національних, космополітичних, інноваційних, глобалізаційних тощо. Тому зрозуміло, що закономірні еволюційні трансформації у світовій культурі завжди зумовлювали і зміни у мистецтві танцю, зокрема у розширенні меж танцювальних стилів, які гостро відкликалися на основні інноваційні тенденції у суспільному житті.

© Герц І. І., 2016

Історично-традиційні причини і чинники формування нових танцювальних напрямів і стилів досить докладно охарактеризовано у низці публікацій українських та російських вчених, зокрема В. Нікітіна, Н. Аркіної, Д. Шарикова, Д. Бернадської, М. Шкарабана, І. Сироткіної, К. Добротворської, Н. Мацаберідзе, М. Погребняк, П. Білаша, І. Мордовінової, О. Кісєєвої, О. Чепалова та ін.

Проте нас цікавить інший аспект даної проблематики, а саме формування стилістики сучасного європейського танцю у контексті творчості відомої американської танцівниці і хореографа Марти Грем (один із варіантів написання прізвища – Грехем (англ. Graham)), яку вважають чи не найвідомішим «хореографом-творцем» американського танцю модерн. Тому серед зарубіжних дослідників насамперед ми виокремимо праці Д. МакДона, Б. Моргана, Р. Фрідмана, А. де Мілле, Д. Бірда, Р. Трейсі, М. Тарасової та ін., які присвячені ґрунтовному дослідженню життєвих та творчих констант мистецького феномена Марти Грем.

Незважаючи на значний обшир вітчизняних праць з хореографічного мистецтва, зокрема присвячених його сучасним стилям та напрямам, на жаль, в українському мистецтвознавстві не вистачає досліджень, які комплексно розкривають власне роль творчої особистості у їх формуванні. Тому, на нашу думку, цікавим і актуальним уявляється таке дослідження творчості відомих хореографів, яке виходить за межі простої констатації існуючих біографічних фактів. Відтак, мета дослідження – відслідкувати основні етапи та значення творчості відомої американської танцівниці Марти Грем у становленні танцю «модерн» у Європі.

Проте у контексті нашого дослідження варто насамперед спробувати визначитися з проблемою дослідницької інтерпретації модерних танцювальних стилів, зокрема другої половини XX століття.

У науковій і довідниковій літературі на сьогодні не існує чіткого розмежування між поняттями contemporary dance, modern dance, postmodern dance, сучасний танець і под., хоча дослідники і наголошують, що тісний зв'язок новітньої хореографії з музичним експерименталізмом кінця 50-60-х років XX століття, а в подальшому з полістилістикою, концептуалізмом та іншими феноменами постмодерну міг би сприяти диференціації цих термінів [3, 103].

Як відомо, особливо активно сучасні (модерні) танцювальні форми почали розвиватися у першій половині XX століття. «Модерн» взагалі вважається культовим танцем у Сполучених Штатах цього періоду.

До середини XX століття modern dance фактично вичерпує свої новаторські потенції і досягає вершини найбільшого вияву. Зрозуміло, що хореографи активізують свої творчі пошуки, переорієнтовуючи увагу на основні складові постмодерністської культури та мистецтва (яке стало реакцією на загальні зміни у суспільстві), орієнтованого на експресіонізм, мозаїчність, еклектичність, тілесність, розширення і навіть подолання часово-просторових меж тощо. Танцювальні експерименти призводять до формування авангардистських ультрамодних хореографічних прийомів, які отримують і відповідну назву – postmodern dance.

Уперше поняття postmodern dance використала відома танцівниця І. Райнер у маніфесті «Ні» 1965 р., включеному до збірки критичних статей. «Ні видовищності. Ні віртуозності. Ні перевтіленню, магії і ілюзіям. Ні гламуру і зверхності образу зірки. Ні манірності. Ні включеності глядача, Ні ексцентричності і под.» [13]. (До речі, Івонна Райнер навчалася у Нью-Йорку в школі Марти Грем.) Саме так І. Райнер визначила основні характерні риси нового стилю в американському танцювальному мистецтві, які стали відповіддю на актуальні виклики тогочасного суспільства, яке потребувало максимальної наближеності результатів творчості до життя. У 1962 р. творчість Івонни та її однодумців стала основою програми першого концерту на майданчику Джадсон Меморіал Черч (Judson Memorial Church) в Нью-Йорку. Згодом з'являється танцювальна трупа театру Джадсон Черч Данс, а у 1970 р. – імпровізаційна група «Великий союз», яка вже повністю творила у стилі postmodern dance.

Суголосною була і позиція Марти Грем. «Сучасний танець – це не просто відображення життя, це – саме життя» [9, 102–103], – зазначає вона у своїй автобіографічній книзі. Недарма хореографію танцівниці почасти звинувачували у надмірній різкості, вуглуватості, на що та відповідала безапеляційним твердженням, що саме таким і є справжнє життя.

Відтак танець насамперед повинен був відповідати потребам американців-сучасників, які схильні були вирішувати свої психологічні проблеми за допомогою популярного у ті роки психоаналізу. Саме цю потребу вчасно відчула Марта Грем і звернулася у танцювальних прийомах до психоаналізу героїв, тонко вловлюючи ті настрої та емоцій, які люди зазвичай не схильні демонструвати на публіку. Саме такі новації найбільше відповідали потребам культури постмодерністського американського суспільства, яка змушена була акцентувати увагу на емоційному і душевному стані людини, піддаючи психологічному аналізу її приховані диспозиції і відповідні підсвідомі мотиви поведінки. Марта наголошувала, що у танці «ніколи не потрібно намагатися відшукати техніку, потрібно шукати істину» [11, 4], хоча це й не означало відмову від виснажливих щоденних тренувань, яким хореограф теж приділяла значну увагу.

Поступово танець ставав своєрідною філософією, яка втілювала у життя ідеї свободи, розкріпачення, самовдосконалення, самоосягнення, творчої самореалізації. У концепції такого «вільного» танцю Марта Грем втілювала і концепцію вільної жінки. Недарма на суперобкладинці її біографічної книги розміщена цитата із статті в «Нью-Йорк Таймс»: «Найбільш войовнича і найбільш талановита феміністка Марта Грем звільнила і жінку, і танець!» [2].

Майже одночасно з поняттям postmodern dance, а деякою мірою навіть у відповідь чи всупереч йому, з'являється поняття contemporary dance, зокрема чи не вперше на сторінках однойменного щорічника, який видавався у 1957-67 рр., згодом у назві створеного у 1967 р. Лондонського театру Contemporary dance. Остаточно воно конкретизується у монографії Е. Х. Лівет Contemporary dance (1978 р.).

У подальшому всі ці поняття здебільшого використовувалися як синоніми поряд з термінами «New dance», «New wave», «Tanz aktuel» [3, 101].

Суголосної думки дотримується й українська дослідниця-мистецтвознавець М. Погребняк, зокрема у статті «Contemporary dance»: поняття та основні етапи формування школи», зазначаючи, що у науковій літературі на сьогодні відсутнє чітке визначення терміна «contemporary dance», який набув вжитку в Європі у 60-х роках ХХ ст. У широкому розумінні «contemporary dance» – це європейський варіант терміна modern dance, які вживаються як синоніми. Друге значення «contemporary dance» означає одну з форм стилю «модерн» у хореографії, яка зберігає і розвиває естетико-філософську та художньо-естетичну традицію лондонської школи «Contemporary dance», заснованої у 1966 р. [4].

А далі ми зустрічаємося з цікавою тенденцією, яку, власне, і хочемо відслідкувати. Останнім часом за допомогою понять postmodern dance і contemporary dance хореографи-практики і дослідники намагаються розмежовувати американський і європейський напрям у розвитку сценічного танцю, хоча у формуванні цих фактично ідентичних напрямів прослідковується поєднання і американських, і європейських танцювальних шкіл.

Так, українська дослідниця модерного танцю М. Погребняк основними етапами формування школи Contemporary dance справедливо визначає : 1) теоретичні ідеї Ф. Дельсарта і Е. Жака-Далькроза – 2) школа танцю «модерн» «Денішоун» – 3) індивідуальна школа танцю «модерн» М. Грем – 4) Лондонська школа «Contemporary Dance» – 5) європейська школа «Contemporary dance» [4, 170].

У цьому контексті цікавим фактом, на нашу думку, уявляється те, що серед основних «авторів-засновників» стилю contemporary dance, який сьогодні дослідники схильні визначати, як європейський – найбільш відома американська танцівниця Марта Грем, яка народилася в Лос-Анджелесі 22 травня 1894 р. і вже у 1916 р. вступила у танцювальну школу експресії у рідному місті. Потім вона навчалася у школі «Денішоун», заснованій Рут Сен-Дені і її партнером і чоловіком Тедом Шоному 1915 р. теж у Лос-Анджелесі. Прикметно, що Рут Сен-Дені (та й не тільки) намагалася наслідувати А. Дункан, яка, як відомо, творила і стала провісником танцю модерн у Європі.

Вже у 1923 р. Марта Грем разом з музичним директором Луїзом Хорстом залишає «Денішоун» і влаштовується на роботу в Greenwich Village Follies.Там вона пропрацювала лише два роки, вирішивши зайнятися сольною кар'єрою. Паралельно дівчина викладає у музичній школі Eastman у Рочестері та школі Джон Мюррей Андерсон у Нью-Йорку.

У 1926 р. Марта Грем, а в 1928 р. Д. Хамфрі і Ч. Вейдман створюють власні трупи, які вирізняються яскравим індивідуальним стилем і небаченим на той час художнім експерементаторством. Найбільший вплив на їх творчість справляють фольклор індіанців і афроамериканців та мистецтво Сходу. При цьому М. Грем, продовжуючи духовні пошуки своєї наставниці Р. Сен-Дені, творила, керуючись також сюжетами античної і біблійної міфології. Особливо її цікавив вплив традицій і навколишньої природи на сучасне життя різних народів. Так у хореографа з'являються специфічні танцювальні сюжети: «Первісні містерії» (комп. Л. Хорст, 1931), «Кордон» (комп. Л. Хорст, 1935), «Американський документ» (комп. Рей Грін, 1938), «Весна в Аппалачських горах» (комп. А. Копленд, 1944) та ін. Такі уподобання мистцині автоматично призводили не стільки до виникнення своєрідної національної школи танцю модерн, скільки навпаки – до перетинання різних традицій і художніх канонів. Згодом Марта стала першою танцівницею, яка отримала стипендію фонду Гуггенхейма, яку заснували американський меценат Соломон Р. Гуггенхейм і німецька художниця-абстракціоністка Хілла фон Ребай.

Загалом у творчості М. Грем дослідники виокремлюють п'ять періодів: 1920–1926 рр. – психологічний реалізм, концертні номери; 1927–1938 – переважання тем з історії Америки і бунту, символічні і легендарно-епічні теми; 1939–1957 – звернення до сюжетів античної та біблійної міфології, традиційних театральних форм, психологізм, ускладнена метафоричність, масштабність; 1958–1970 – хореодрами; 1971–1994 – теми прощання з життям [2, 167]. При цьому школа і трупа "Martha Graham Dance Company" у своєму мистецтві найбільш повно реалізувала особливості стилю і техніки танцю модерн, тому саме Марту Грем, напевно, можна вважати найбільш послідовною і характерною з «великої четвірки» (англ. The Big Four) засновників цього танцювального напряму (поряд з Д. Хамфрі, Ч. Вейдманом, Х. Хольм) у реалізації ідей А. Дункан на американському континенті. Постійним місцем перебування її трупи, як і школи став, «Центр сучасного танцю Марти Грем» у Нью-Йорку.

Водночас міжнародне визнання школа Марти Грем отримала після гастролей Європою та Близьким Сходом. Саме під час таких гастролей хореографічні новації Марти стали популярними на європейському континенті. Так гастролі, поряд з творчою та балетмейстерською діяльністю танцівників її трупи – А. Соколової, Д. Бафлера, М. Моріса, У. Форсайта – у європейських театрах, остаточно закріплюють американський модерний танець у Європі.

У 1930-ті роки М. Барр (учениця М. Грем в Америці у 1928 р.) створює школу «Група Танцювальної Драми» («Dance Drama Group») у Дартінгтон-холі (Англія), в якому переховуються від нацистів теоретики німецького «виразного» танцю К. Йосс і Р. Лабан.

Саме лондонський меценат Робін Говард, вражений виступами трупи М. Грем під час турне Європою, заснував у 1966 р. Лондонську школу «Contemporary Dance», в якій були запроваджені методи навчання та тренінгу Марти. До речі, її хореографічну техніку вивчають в усьому світі як класичну основу танцю «модерн» і сьогодні [4].

Про заслуги Марти Грем перед європейським сучасним танцювальним мистецтвом свідчить і той факт, що у 1984 р. Марта отримала Орден Почесного легіону (фр. Ordre national de la Légion d'honneur) – найвищу нагороду за цивільні заслуги у Франції, яку присуджує Президент Французької республіки. Приналежність до Ордену є свідченням пошани з боку французької держави та офіційним визнанням особливих заслуг перед країною та її народом. Недарма девіз Ордена – Honneur et patrie («Честь і Вітчизна»). Серед відомих танцівників Орденом Почесного легіону нагороджено Сержа Лифаря.

Упродовж життя Марта Грем створила близько 180 балетів (переважно одноактних). Вже 90-річною у 1984 р. вона поставила балет «Весна священна» (на музику І. Стравінського). Прикметно, що перша зустріч із твором І. Стравінського у версії Л. М'ясіна відбулася для Марти під час її постановки у Нью-Йорку та Філадельфії у 1930 р. Саме тоді автори п'єси запросили її на роль Обраниці – священної жертви, яка танцює до самої смерті. Власне після цієї постановки М. Грем починає сама створювати твори, а перша її балетна постановка «Первісні містерії» (1931 р.) складається з хороводів і стрибків у дусі «Весни священної». Для відтворення «Весни священної» у 1984 р. Марта обрала вже інше прочитання, демонструючи жертовність в ім'я порятунку і продовження людського роду. Безпорадна жертва, на думку хореографа, вже не має сил боротися, бо виснажилася під час життєвих перипетій [6]. При цьому балет у постановці Марти, з високим сексуальним напруженням, як вважають критики, чи не найкращий на цю музику І. Стравінського [1]. Театр Марти Грем продовжує гастролювати і нині, демонструвати, зокрема, і створені хореографом шедеври, як, наприклад, балет «Весна священна».

Принагідно зауважимо, що у 50-х роках XX ст. танець модерн набув статусу навчальної дисципліни в низці коледжів та університетів США. При цьому найбільш ємною і послідовною виявилася концепція, запропонована А. Соколовою, ученицею М. Грем. Вона стверджувала, що тільки взаємопроникнення різних шкіл і напрямів може дати хореографу художні засоби, необхідні для повного розкриття тієї чи іншої теми [5].

Отже, учні Марти Грем продовжують починання своєї наставниці, зокрема для розвитку хореографічного мистецтва у Європі. Так, Хоссе Лимон відіграв значну роль у підготовці німецької танцівниці Піни Бауш, яка, крім того, у 50-х роках навчалася у Фольквангській школі на відділені танцю, заснованому К. Йоссом, який у свій час також був вражений творчістю Марти Грем і багато в чому їй наслідував.

Відомий французький танцівник і хореограф, якого вважають ключовою фігурою сучасного французького танцю, Домінік Багуе також навчався у США технікам Марти Грем і її учнів Х. Лимона, М. Каннінгема, Л. Любовича.

І таких прикладів пересікання творчих доль можна навести дуже багато, що свідчить про непересічний вплив і внесок Марти Грем у становлення сучасного європейського танцю, який на сьогодні ввібрав всі найкращі традиції американського танцю – і модерного, і постмодерного. Такий взаємовплив прослідковуватиметься і надалі, позаяк важко у сучасному постмодерному суспільстві розмежовувати будь-які хореографічні мистецькі традиції, зокрема європейські і американські. Тут можна погодитися з думкою російської дослідниці О. Кисєєвої, що postmodern dance наділяється метафізичними якостями, перетворюючись у культурну гру, стиль життя, нескінченний потік буття, обмежений лиш часовими рамками. Під його впливом відбуваються глобальні трансформації у танцювальній культурі, яка тяжіє до максимальної плюралістичності [3, 106]. Тому postmodern dance можна вважати сучасним напрямом сценічної хореографії, яка сформувалася у межах американського та західноєвропейського мистецтва у 60-х роках XX століття та активно розвивається і нині у руслі тяжіння до масовості та універсальності. Крім того, і надалі вагомим залишатиметься вплив засновників найбільш відомих світових шкіл, починання яких продовжують їхні учні. Відтак, дослідження творчості відомих хореографів і танцівників, які відігравали і відіграватимуть вагому роль у формуванні сучасних напрямів танцювального мистецтва, хай навіть за посередництва своїх учнів, вважається перспективним напрямом подальших мистецтвознавчих досліджень.

Література

1. Аловерт Н. Великая Марта Грэм [Електронний ресурс] /Аловерт Н. – Режим доступу: http://russian-bazaar.com/ru/content/18947.htm.
2. Амчиславська Н. Жіночі образи в балетах М. Грем /Амчиславська Н. // Матер. конф. «Динаміка розвитку вищої хореографічної освіти як складової художньої культури України» (м. Київ, 17–18 квітня 2015 року). – К., 2015. – С. 166-169.
3. Кисеева Е. Новые формы музыкального театра: танец постмодерн и его научное осмысление / Кисеева Е. // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2013. – Вып. 1. – С. 99-107.
4. Погребняк М. М. «Contemporary dance»: поняття та основні етапи формування школи» [Електронний ресурс] / Погребняк М. М. // Вісник КНУКіМ. – С. 162-171. – Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/Vknukim_myst/2011_24/21.pdf.
5. Танец модерн [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.danceorsk.narod.ru/Tanezmodern.html.
6. Яніна-Ледовська Є. В. «Весна священна» І. Стравінського : принципи кваліфікації хореографічних трактувань /Яніна-Ледовська Є. В.// Тенденції розвитку хореографічних дисциплін у вищих мистецьких навчальних закладах /Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. Київ, 11–12 квітня 2014 року. – К., 2014. – С. 133-138.
7. Bird D. Bird'sEyeView : Dancing With Martha Graham andon Broadway / D. Bird. – Pittsburgh : Univ. ofPittsburghPress, 2002. – 296 p.
8. Freedman R. Martha Graham: A Dancer's Life / Freedman R. – New York: Clarion Books, 1998. – 176 p.
9. Graham M. Blood Memory : Anautobiography / Martha Graham. – New York : Doubleday, 1991. – 279 p.

10. Horosko M. Martha Graham: The Evolution of Her Dance Theory and Training. Gainesville: Univ. Press of Florida, 2002. – 296 p.
11. McDonagh D. Martha Graham : A biography / Don McDonagh. – London : David&Charles, 1974. – 341 p.
12. Mille A. de. Martha: The Life and Work of Martha Graham. New York: Random House, 1991. – 509 p.
13. Rainer Y. Some Retrospective Notes on a Dance Rainer / Yvonne Rainer // Tulane Drama Review. – 1965. – Vol. 10. – No. 2. – P. 168-178.

References

1. Alovert, N. Grand Martha Graham. Retrieved from http://russian-bazaar.com/ru/content/18947.htm [in Russian].
2. Amchislavska, N. (2015). Female images in Martha Graham's ballets. Dynamics of the Development of the High Choreography Education as an Element of the Art Culture of Ukraine. Proceedings of the Conference. (pp. 166-169). Kyiv [in Ukrainian].
3. Kiseeva, E. (2013). New forms of music theatre: dance-Postmodern and its scientific analysis. Yuzchno-Rossiiskiy muzykalnyi almanakh, 1, 99-107 [in Russian].
4. Pogrebnyak, M. M. (2011). «Contemporary dance»: concept and the main stages of the school's formation. Visnyk KNUKiM. Retrieved from http://www.nbuv.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/Vknukim_myst/2011_24/21.pdf [in Ukrainian].
5. Dance-Modern. Retrieved from: http://www.danceorsk.narod.ru/Tanezmodern.html [in Russian].
6. Yanina-Ledovska, E. V. (2014). «Holly Spring» of I. Stravinsky: the principles of the qualification of the choreographical interpretations. Tendencies of the Development of Dance Subjects in the High Art Institutions. Proceedings of the ALL-Ukrainian Scientific and Practical conferences. (pp. 133-138). Kyiv [in Ukrainian].
7. Bird, D. (2002). Bird'sEyeView: Dancing With Martha Graham andon Broadway. Pittsburgh: Univ. of Pittsburgh Press [in English].
8. Freedman, R. (1998). Martha Graham: A Dancer's Life. New York: Clarion Books [in English].
9. Graham, M. (1991). Blood Memory : Anautobiography. New York : Doubleday [in English].
10. Horosko, M. (2002). Martha Graham: The Evolution of Her Dance Theory and Training. Gainesville: Univ. Press of Florida [in English].
11. McDonagh, D. (1974). Martha Graham: A biography. London: David&Charles [in English].
12. Mille, A. (1991). Martha: The Life and Work of Martha Graham. New York: Random House [in English].
13. Rainer, Y. (1965). Some Retrospective Notes on a Dance Rainer. Tulane Drama Review. (Vol. 10.), 2, 168-178 [in English].

Стаття надійшла до редакції 11.09.2016 р.

УДК 130.2:316.663.5

Зайченко Олена Георгіївна
кандидат філософських наук,
старший викладач кафедри музеєзнавства,
пам'яткознавства Київського національного
університету культури і мистецтв
Sirielle@yandex.ru

ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ СПІВРОБІТНИЦТВА ХУДОЖНИКА З ГАЛЕРИСТОМ В УМОВАХ ФОРМУВАННЯ ВІТЧИЗНЯНОГО АРТ-РИНКУ

Мета роботи. Дослідження пов'язане з аналізом розвитку й сучасного побутування вітчизняного арт-ринку, який в силу своїх історико-культурних та економічних особливостей використовує специфічно трансформовану західноєвропейську ринкову модель без урахування місцевої специфіки та недосконалості законодавчої бази в галузі мистецтва. Розглядаються причини й наслідки внутрішньої сегрегації мистецького середовища України. В цьому аспекті порушені питання пов'язані з адаптацією оптимальної моделі розвитку західноєвропейського мистецько-галерейного середовища до специфіки розвитку арт-середовища України. Порушуються питання етики співробітництва галериста із художником та поступового створення кодексу етики галериста й художника, до яких лише відбувалося наближення в окремих публікаціях. **Методологія** дослідження полягає в одночасному застосуванні історико-культурного методу, менеджменту мистецької сфери та інсайдерського розгляду питання співпраці галериста із художником зі світоглядних позиції обох. Зазначений методологічний підхід дає змогу розкрити та піддати аналізу певні типи дій учасників арт-ринку в процесі його творення, розвитку й трансформації з метою знайти модель їх співпраці, засновану на ґрунтовному пізнанні психології творчості й формування популярності для митця. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні уявлень про творчу діяльність художника та його економічне виживання в умовах розвитку сучасного ринку культурних цінностей. Хоч особливості розвитку галерейної справи у пострадянському просторі й розглядалися в окремих наукових роботах, проте досі не розглядалося питання специфіки співробітництва художника із галеристом саме з інсайдерської позиції. Порівняльний аналіз західноєвропейської та вітчизняної моделі арт-ринку в їх історико-культурному контексті дає можливість глибше усвідомити необхідність конструктивної трансформації становища митців на сучасному ринку культурних цінностей та практично реалізовувати її проекти. **Висновки**. Попри всі складності, розвиток арт-ринку України є досить активним. Напрями, стилі й форми мистецької діяльності скоріше розширяються, ніж звужуються. Мистецьких подій стає тільки більше, сама структура вітчизняного арт-ринку поступово розгалужується і вдосконалюється, що, в свою чергу, сприяє конструктивному розвиткові співпраці художника із кураторами та галеристами й інтеграції в європейське мистецьке середовище.

Ключові слова: арт-галерея, арт-ринок, галерейний простір, колекціонер, галерист, творча особистість.

© Зайченко О. Г., 2016

Зайченко Елена Георгиевна, *кандидат философских наук, старший преподаватель кафедры музееведения, памятниковедения Киевского нацинального университета культуры и искусств*

Особенности становления сотрудничества художника с галеристом в условиях формирования отечественного арт-рынка

Цель работы. Исследование связано с анализом развития и особенностей современного отечественного арт-рынка, который в силу своих историко-культурных и экономических нюансов использует специфически трансформированную западноевропейскую рыночную модель без учета местной специфики и несовершенства законодательной базы в области искусства. Рассматриваются причины и последствия внутренней сегрегации арт-среды Украины. В этом аспекте затронуты вопросы, связанные с адаптацией оптимальной модели развития западноевропейской художественно-галерейной среды к специфике развития арт-рынка Украины. Ставятся вопросы этики сотрудничества галериста с художником и постепенного создания кодекса этики галериста и художника, к которым только происходило приближение в отдельных публикациях. **Методология** исследования заключается в одновременном применении историко-культурного метода, менеджмента художественной сферы и инсайдерского рассмотрения вопроса сотрудничества галериста с художником из мировоззренческих позиции обоих. Указанный методологический подход позволяет раскрыть и подвергнуть анализу определенные типы действий участников арт-рынка в процессе его создания, развития и трансформации с целью найти модель их сотрудничества, основанную на основательном познании психологии творчества и формирования популярности для художника. **Научная новизна** работы заключается в расширении представлений о творческой деятельности художника и его экономическом выживании в условиях развития современного рынка культурных ценностей. Хотя особенности развития галерейного дела в постсоветском пространстве и затрагивались в отдельных научных работах, однако до сих пор не рассматривался вопрос специфики сотрудничества художника с галеристом именно с инсайдерской позиции. Сравнительный анализ западноевропейской и отечественной модели арт-рынка в их историко-культурном контексте дает возможность глубже осознать необходимость конструктивной трансформации положения художников на современном рынке культурных ценностей и практически реализовывать ее проекты. **Выводы**. Несмотря на все сложности, развитие арт-рынка Украины является достаточно активным. Направления, стили и формы художественной деятельности скорее расширяются, чем сужаются, художественных событий становится только больше. Сама структура отечественного арт-рынка постепенно разветвляется и совершенствуется, что, в свою очередь, способствует конструктивному развитию сотрудничества художника с кураторами и галеристами и интеграции в европейскую художественную среду.

Ключевые слова: арт-галерея, арт-рынок, галерейное пространство, коллекционер, галерист, творческая личность.

Zaichenko Olena, *PhD in Philosophy, associate professor, senior teacher of the department of museology of Kyiv National University of Culture and Arts*

The Process of Collaboration between the artist and the gallery owner in the conditions of domestic art-market development

The goal of the paper. The development and up-to-date state of Ukrainian art market is analyzed. Due to the historical, cultural and economical circumstances of the country the art market here is based on a variant of the western European market model without taking into account local peculiarities and the absence of adequate law system in the field of art. The author investigates the causes and effects of the internal segregation of the art milieu in Ukraine. From this point of view the author discusses problems concerning the adapting of the optimal model of the development of western European art gallery environment to the specific art environment of Ukraine. Ethical questions related to the cooperation between gallery managers and artists are discussed. The necessity of creating an ethical code for gallery managers and artists is underlined; at present this subject has been dealt with only in several published papers. The methods of investigation include historical and cultural aspects, art management and the cooperation between gallery managers and artists viewed from inside, taking into account the world view of both sides. **Such complex methodological** approach allows to determine and to analyze different kinds of behavior of art market participants in the process of creating the market, developing it and transforming in order to find such model of cooperation that would be based on the thorough knowledge of artists' psychology and the mechanisms of artists' popularity. **The scientific novelty** of the paper consists in the widening of the conceptions related to the creative activities and the economical survival of the artists in the existing conditions of the market of cultural wealth. Peculiar aspects of the development of art galleries during the post-Soviet period have been investigated in a number of papers, but the specific features of the cooperation between gallery managers and artists viewed from inside were not discussed until now. The comparison of western European and Ukrainian art market models in their historical and cultural contexts allows both to get deeper insight into the problem of transforming the existing situation at the market of cultural wealth and to implement the corresponding projects in practice. **Conclusions**. In spite of all difficulties, Ukrainian art market is developing quite actively. The number of directions, styles and forms of creative work becomes rather wider than narrower, art events become more frequent, the structure of the domestic art market becomes more diversified and perfect step by step. This process, in turn, favours the constructive development of the interaction between artists, curators and gallery managers as well as their integration to the European art milieu.

Keywords: art gallery, art market, gallery space, collector, gallery owner, creative personality.

Відомо, що між зародженням і розвитком вітчизняного та зарубіжного арт-ринку існує розрив чи не у століття через історико-культурологічні особливості розвитку. Так, західний арт-ринок сформований за участю перших арт-дилерів на зразок П. Дюран-Рюеля та колекціонерів-меценатів рівня тієї ж Пеггі Гуггенхайм чи Віктора Шоке [7, 334-350], а вітчизняний – парадоксальним поєднанням того, що першопочатково екзистенційно протилежне одне одному – офіціозних творчих спілок та андеграундного руху. Тому «правила гри» прийняті на західному арт-ринку можуть своєрідно трансформуватися або «не діяти» зовсім. Відносно молодим явищем в Україні є інститут кураторства. Не можуть ресурсно не впливати і сучасні непрості й своєрідні умови розвитку самої країни. Наприклад, певна західноєвропейська тенденція може дійти із хронологічним «спізненням» та набути разом із наслідуванням ефекту «збільшення».

Між тим, ще до того, як після падіння СРСР андеграунд «вийшов з підпілля» та на основі «квартирних» виставок й арт-дійств опосередковано породив перші арт-галереї в західноєвропейській культурі склалася традиція певного «нового академізму-конформізму». Пізніше вона була успадкована арт-середовищем країн колишнього СРСР. Ось як описане її виникнення славнозвісним М. Еліаде. Художня творчість є елітарним міфом у тому аспекті, що «міфи закріплені у вузькому колі посвячених, головним чином через глядацький комплекс неповноцінності й офіційних інстанцій в області мистецтва». В наші часи це набуло парадоксальних рис. До певного періоду розвитку історії мистецтва агресивне неприйняття критиків і глядачів було спрямовано на майстрів і твори, які розривали «шаблон» звичних уявлень щодо мистецтва. У випадку з тою ж самою творчістю Ван Гога це призвело до програшу колекціонерів і музеїв через неприйняття нового та неуважності до нього. Що в наші дні призвело до страху колекціонерів, критиків і глядачів пропустити нове. Результатом стало те, що найбільш визнаними стають ті майстри, які найбільш незрозумілі, абсурдні, недоступні для розуміння й відкритого сприйняття людською натурою. Сприйнявши це як своєрідні «правила гри», майстри сформували своєрідний «академізм навпаки», де панує «перманентна революція» із прагненням шокувати, «розірвати шаблон», заперечити будь-які етичні та естетичні рамки та межі людського й людяного. І вже художник, який створює образи, не враховуючи цього «нового конформізму», ризикує лишитися непоміченим, як той, що, існуючи в межах гри, заперечує її правила. М. Еліаде не вбачає в цьому нічого дивного, тому що, на його думку, означені «правила гри» досить точно відповідають людській потребі в ініціативних переживаннях: «Якщо еліта захоплюється «Поминками за Фінеганом», атональною музикою чи ташизмом, це тому, що означені твори являють собою замкнені світи, герметичні всесвіти, куди проникнення можливе тільки ціною величезних зусиль, які можна порівняти із випробуваннями, через які проходять посвячувані в первісних суспільствах. З одного боку, зберігається відчуття «ініціації», яке майже щезло в сучасному суспільстві. З іншого боку, з боку «інших», з боку «маси» формується належність до певної таємної меншини..., до гнозису, одночасно вічного, постійного і духовного... За допомогою культу екстравагантності й незрозумілої оригінальності еліта ознаменувала розрив із банальним міщанським світом своїх родичів, одночасно постаючи проти сучасної філософії відчаю... Наявне бажання «ініціації», бажання знайти прихований сенс означеного руйнування художньої мови....»; міфологічною поведінкою названа і «... потреба занурення в «інші» всесвіти і йти за перипетіями «історії»... властива людині і тому незнищенна... Суть її важко визначити, тут проявляють себе і бажання спілкуватися з «іншими», «неймовірними», розділити їх драми і надії , і потреба знати, що могло відбутися...» [9, 476-485, 490-491].

Причому, в британському документальному фільмі Бена Льюїса «Сучасне мистецтво: велика мильна бульбашка» (The great contemporary art bubble), знятому студією BBC в 2009 р., описується феномен підтримання популярності саме гіперсучасного мистецтва та зростання цін на нього та участь у цьому колекціонерів, меценатів та галеристів рівню того ж Ларрі Гагосяна чи Еббі Розена [4]. В основі якого теж лежить описаний ефект «академізму навиворіт». Причому Бен Льюїс простежує шлях витвору мистецтва на арт-ринку саме з позиції біржової гри. І за її логікою виходить парадокс, що продати опудало акули в формаліні роботи Деміана Хьорста буває вигідніше, ніж Тиціана. Який може і не стати предметом біржевої спекуляції та створити економічний феномен «мильної бульбашки», коли неймовірно зростає ціна, приміром, на Ван Гога. Оскільки Тиціан «може змінити власника лише раз на сто років». А творів Деміана Хьорста, Трейсі Емін, Річарда Прінса тощо може бути настільки багато на арт-ринку, що це дозволяє багатим колекціонерам чи галеристам активно впливати на нього, встановлювати й тримати ціни, створювати певну «моду» тощо. Варто лише докласти зусилля на ранніх етапах, а надалі ціни зростають самі [4]. У процесі розвитку означеного явища долучаються молоді колекціонери, і то є гарантом того, що можливий зворотній процес обмежиться ціновим спадом, але не серйозною кризою. Проте ринкові закони мотивують колекціонерів діяти за логікою, «коли ти вийшов на ринок, то не маєш втрачати у своїй власності». Оскільки природа змінення епох і стилів у мистецтві є хвилеподібною, передбачити певні «спади» популярності можливо. І навіть вигідно скористуватись ними. Також слід враховувати, що старі майстри, антикваріат, класичний живопис аж ніяк не втрачали позицій на ринку культурних цінностей. Як і загальну неоднорідність останнього. Що явно не було враховано Б. Льюїсом, який основну увагу приділив саме ринку сучасного мистецтва в аспекті біржової гри. Оминаючи при тому прошарок заможних колекціонерів, що відвідують торги задля зустрічі з імпресіоністами, старими майстрами, мистецтвом XIX ст. Вітчизняний арт-ринок загальним чином орієнтується на той, що давно склався у Західній Європі. Або той ефектно-гіперсучасний його образ, який склався у нашій свідомості. При тому, на відміну від радянських часів, розраховувати на суттєву підтримку з боку НСХУ розраховувати не доводиться. Що тільки підсилює ситуацію. І художники задля можливості комерційного успіху вдаються до такого варіанту власного творчого розвитку, який більше відповідає імовірності комерційного успіху. Причому, за винятками деяких нюансів, це парадоксально нагадує часи мистецького конформізму радянських часів, коли писання на партійно-революційні сюжети надавали водночас матеріальну забезпеченість і безпеку.

Так, при регулярному відвідуванні й пильному слідкуванні за подіями, наприклад, в PinchukArtCentre відчувається опосередковане наслідування концепції арт-просторів на зразок «Галеєї Саатчі» або «Білого кубу». І художники, що потрапляють у фокус означеного явища, поповнюють рей-

тинги найвпливовіших та здійснюють успішні продажі, в тому числі за кордоном. Але при намаганні застосувати європейські закони ринку культурних цінностей слід врахувати ресурсну різницю споживача. Так, за межами фокусу уваги кінодослідження Б. Льюїса залишилися представники середнього класу, інтелігенція, представники професій розумової праці, які також мають можливості для купівлі витворів мистецтва попри те, що не всі здатні придбати Тиціана. Проте можна і не бути Еббі Розеном чи Пеггі Гуггенхейм, щоб придбати стильне полотно XX-XXI ст. в жанрі вишуканої класики, неоімпресіонізму тощо або колекціонувати антикваріат згідно зі своїми можливостями. Означені люди також впливають на європейський арт-ринок як кількісна більшість поціновувачів. Вітчизняний же після низки пострадянських та «постперебудовних» трансформацій, попри позбавлення конформного тиску держави, відчув наслідки економічної сегрегації покупців. Художник та професор кафедри теорії та історії культури Санкт-Петербурзького державного університету культури і мистецтв М. Суворов жорстко пише, що головна проблема пострадянського арт-ринку в тому, що «основні споживачі серйозного мистецтва… в недостатній кількості та малозабезпечені. Забезпечені прошарки, навпаки, малоосвічені. До середнього класу в загальноєвропейському сенсі слова стосуються люди розумової праці – інтелігенція, студентство, частина бізнесменів. В розвинених країнах саме середній клас виступає основним споживачем духовних і художніх цінностей. Як тільки цей клас фінансово зміцніє, … арт-ринок оживе» [6, 92].

Ще більше означений парадокс розшарування вітчизняного художньо-галерейного простору впаде в око при максимальному відвідування мало не кожної столичної арт-події. В одному і тому ж мистецькому ареалі одночасно є місце двом протилежним явищам. І успішному експонуванню вітчизняного мистецтва за кордоном, ефектним арт-подіям на зразок «Арсенале» чи «Гогольфесту», розкішним резонансним експозиціям. І так само невиправдано високим комунальним тарифам за користування художніми майстернями, зниження соціального статусу, престижу й заробітків основної маси художників, невизначеність юридичного й соціального статусу митця, недосконалість законів стосовно людей творчих професій та, як наслідок, гіркого вислову В. Гуріна – народного художника, професора і завідуючого кафедрою живопису Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури на відкритті всеукраїнської виставки на честь дня художника 7.10.2016 «Нас тільки дустом ще не труїли» [2]. Враховуючи те, наскільки сильні та видатні за своїм мистецьким рівнем художники можуть не потрапити до заповітного рейтингу найвпливовіших художників, явище виглядає парадоксальним. Однак воно сформувалося саме у поєднанні історико-культурологічного фактору та ринкових особливостей.

З одного боку, десятиріччями вітчизняний художник не потребував комерційної «розкрутки», а членства в Спілці художників й тематичної відповідності, продиктованої чи не на державному рівні. І тепер, при зміні мистецько-культурної парадигми, умовою успішності стало вміння грати в описаний вище «конформізм навпаки». Тоді як в західноєвропейському просторі ніщо не заважало розвиткові арт-ринку відповідно до його логіки. З іншого боку, за неписаними (проте, непохитними) правилами художник «знижує свій статус» якщо сам пропонує свою творчість тим же арт-дилерам. Втім, це не стосується випадків якщо перед нами заможна та комерційно успішна арт-персона, яка має додаткові ресурси й достатньо впливова сама собою. Описаний додатково сприяє впливовості кураторів, арт-критиків чи мас-медіа. М. Суворов пише: «… часто кажуть, що «талановитий» витвір в сучасному мистецтві створюється… арт-критиком, що творить суспільний міф про цього художника. В сфері подібної міфології створюється мода на певні манери та образний ряд у мистецтві або просто мода на роботи данного майстра… Часто талановитий художник може бути невідомим публіці тому, що він не втягнутий у процес оберту витворів мистецтва» [6, 97]. Тож, фінансова успішність художників не настільки пов'язана з їх мистецькими якостями, як це може бути в західноєвропейському арт-просторі. М. Суворов зазначає, що «Фінансовий успіх, як правило, супутній тим… художникам, які зуміли влаштувати виставки в розвинутих європейських країнах та здійснили там вдалі продажі. Дана формальна ознака характеризує активність художників та вміння вести свої фінансові справи» [6, 92]. Що тільки підкреслює важливість тандему «художник-галерист» як складову успішної кар'єри художника. На цьому заснований вислів С. Пояркова, що «На українському ринку нема нічого смішнішого, ніж рейтинги художників…адже ці рейтинги роблять ті, хто просуває художників» [8].

Найвідомішим випадком, коли меценат фактично сплачував художнику чималі суми на зразок заробітної платні, натомість створюючи новий суспільний міф про певного художника та «створюючи йому ім'я» при умові експонування творів тільки на його умовах та обмеження співпраці виключно із ним був випадок тандему «Пеггі Гуггенхейм-Джексон Поллок». У вітчизняному арт-просторі мало хто має достатньо ресурсу повторити тактику «великої Пеггі». А при такому її повторенні слід враховувати, що в разі поразки збиток художника може варіюватися від необхідності набуття «соціального капіталу» й клієнтів «з нуля» до повного або часткового випадіння з оберту. Й саме ім'я арт-дилера-куратора-галериста має бути достатньо відомим і слугувати гарантом одночасно ресурсності й чесності з художником на арт-ринку. Крім того, сам галерист має посилити свою виставкову й продажну активність щодо обраного художника. Галереям же закритого типу означена тактика Пеггі Гуггенхейм не підходить взагалі. Але, на жаль, випадки подібних блефових обіцянок чи недооцінення специфіки вітчизняного арт-ринку присутні. Особливо якщо пам'ятати, що в Україні поки що для переважної більшості платоспроможних осіб мати власну колекцію не завжди тотожно статусу. Або здійснює закупи, дотримуючись не мистецького чуття або смаку, а встановленої моди на певні стиль та імена в мистецтві.

Найкращим випадком співпраці художника із галереєю буде той, коли йому, крім виставок, надається участь у арт-фестивалях, пленерах і міжнародних виставках. Привабливо виділяється галерея, яка одночасно видає його каталоги, мистецьку літературу й арт-періодику. Найбільша увага привертається, коли галерист експонує роботи на міжнародних виставках, організовує лекції, творчі вечори, воркшопи або навіть створює мистецькі школи. Але найголовніше в цьому тандемі – повага. Тільки вона гарантує художникові з боку галериста умови комфортної співпраці, повагу до індивідуальних особливостей його творчого процесу, психологічних рис, реакції на критику тощо. Найгірший випадок, коли на творчу особистість чинять тиск, контролюють творчий процес без розуміння його особливостей чи створюють кабальні умови співпраці чи відверто ошукують. М. Кушнарьова та І. Бариш-Тищенко наводять випадок художника М. Вайсберга, на якого чинили психологічний та економічно-ресурсний тиск та не віддавали роботи під приводом «праці із ними» [2]. Проте випадки коли галерея акумулює велику кількість робіт та під різними приводами не віддає їх художникові чи змушує підписати договір кабального типу, на жаль, є одним з типових порушень галеристом прав художника. Через недостатньо допрацьовану законодавчу базу творчій особистості захистити їх буває важко. Відомий мистецтвознавець О. Петрова в своїй статті, датованій 1997 р., викриває випадок неабиякого шахрайства галеристки Н. Кривуци, коли нею було привласнено більше 2 тис. витворів мистецтва, та робить гіркі висновки про повну відсутність цивілізованого арт-ринку в Україні. «Художники України отримали чимало уроків цинічного до себе ставлення... Дилери схожі на Кривуцу…користуються безвихіддю художників – скуповують в них роботи за 50-120 доларів за полотно… Байдуже ставлення держави до національної культури, зокрема в арт-бізнесі, також не сприяють появі цікавості вітчизняних ділових людей до мистецтва. Галереї на свій страх і ризик у вкрай несприятливих умовах починають закладати основи малого бізнесу на арт-ринку. Нажаль, багатий клас… на нього не квапиться. Тому є вагомі причини: цій соціальній групі не вистачає освіти, духовного розвитку, усвідомлення цінності мистецтва в побуті. Покупцями українського мистецтва досі лишаються в першу чергу іноземці – дипломати, бізнесмени або інтелектуали» [5].

Від моменту, коли шановна О. Петрова писала у цій статті «… нині відчувається синдром закритих кордонів, психологічні складності при переході до ринкового мислення, віддаленість від цивілізованої галерейної системи, відсутність самої професії менеджера-галериста й правил арт-бізнесу [5] минуло дев'ятнадцять років. Звісно, весь цей час позитивна динаміка українського арт-ринку триває. В 2001 р. було засновано Інститут проблем сучасного мистецтва – єдину науково-дослідну установу в Україні, що здійснює фундаментальні наукові дослідження у галузі всіх видів сучасного мистецтва, практичні і пошукові студії, спрямовані на розвиток професійного сучасного мистецтва й архітектури, впровадження нових мистецьких технологій і практик, розвиток національної культури, підготовку та видання монографій і збірників наукових праць з магістральних напрямів наукової діяльності Інституту, підготовку наукових кадрів вищої кваліфікації зі спеціальності теорія та історія культури. Вже в 1995 р. задля структуризації арт-ринку, запровадження цивілізованих форм конкуренції та стосунків з художниками, мистецтвознавцями, менеджерами, спонсорами створено Асоціації арт-галерей України. В переліку дисциплін Київського національного університету культури і мистецтв з'явилася дисципліна «Арт-галереї та сучасний ринок культурних цінностей». В структурі Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв наявний Інститут практичної культурології та арт-менеджменту. Активно розвиваються недержавні арт-центри України, сформувалося певне коло кураторів. Українські проекти відомі на Венеціанському бієнале, а в 2010 р. українська делегація взяла участь у міжнародному мистецькому арт-ярмаркові «Арт Базель» (Швейцарія). М. Кушнарьова в 2012 р. докладно аналізувала стан образотворчого мистецтва та галерейної справи в України не приховуючи проблемних питань [2]. На момент дослідження вона наводить багату статистику галерейної діяльності, яка відбувається попри відсутність державної підтримки та внеску Національної спілки художників України, але тут же зазначає: «…ситуація виглядає доволі парадоксальною: з одного боку, враховуючи кількість галерей і мистецьких центрів у сучасному Києві, можливостей влаштувати виставку в українських художників побільшало, але для того, щоб скористатися такими можливостями, митець має погодитися на умови (в т.ч. фінасові), що їх диктують власники галерей та арт-центрів. Хіба що митець має бути видатною персоною мистецького світу, щоб галерея вважала за щастя надати свої стіни його творам. Враховуючи кількість членів НСХУ (понад 4 тисячі осіб), нескладно визначити, наскільки невисокими є шанси пересічного художника влаштувати свою персональну виставку. Йому лишається хіба що подавати свої твори на всеукраїнські колективні виставки, що регулярно відбуваються у Будинку художника» [2].

Національна спілка художників України нині суттєво втрачає свої позиції, хоч і активно проводить виставки та частково зберегла свої виставкові зали, майстерні та будинки творчості. Та все ж бажаючих вступити в неї не меншає. Членство в НСХУ надає можливість безкоштовної участі у всеукраїнських тематичних виставках та участі в творчих пленерах. До того ж, член НСХУ звільнюється від сплати досить високого податку. Тоді як аматора можуть змусити до реєстрації себе як приватного підприємця та відповідно оподатковувати. Але жодного руху щодо соціальної підтримки художника НСХУ не має здійснювати. Чим активно користується в деструктивному сенсі певний тип чиновників. І продажів робіт на спілчанських виставках не проводиться. Проте їх активно відвідують галеристи й арт-критики, що може стати відповідним шансом для художника. На питання, який ще існує сенс ставати членом НСХУ, коли значно більші ресурсно-фінансові зиски можуть надати недержавні арт-центри,

художник та член НСХУ Т. Зайченко відповідає так: «Це подвиг людей, які вкладають життя й душу в розвиток мистецтва України. Зараз треба мати певну мужність щоб продовжувати займатись медициною, наукою чи бути художником. Ми – одні з тих, що продовжують це» [3].

Сучасний художник знаходиться у суперечливому становищі. НСХУ більше не забезпечує його замовленнями і не надає ресурсної підтримки й статусу, як це було за часів СРСР. В сучасному суспільстві існує активна пропаганда певного культу успішної людини, яка «сама себе зробила». І згідно з цим споживацьким міфом, якщо ти не вкладаєшся в нові прокрустові рамки «успішності», то вважаєшся «невдахою», «недостатньо мотивованим» або тим, хто «насправді не хоче успіху». Проте для арт-ринку бізнес-стратегії можуть і не підходити в чистому вигляді. Незважаючи вже на те, що у випадку західноєвропейського й вітчизняному арт-ринків доводиться мати справу із різними базовими умовами. Попри активну насичену творчу працю й зацікавленість у активному оберті своїх робіт, художник не може відверто провадити тактику пошуку свого куратора або займатися само піаром. Адже вище зазначено про неписану заборону означеної практики для людей творчих професій. Та й галерист, якому художник відверто запропонує свої роботи відмовить незалежно від його таланту. Тому фактично він перебуває у потенційно стресовому становищі через те, що у психології називають «подвійним посланням». Якщо для так званих «фрілансерів» існують певні біржі, для художників професійного рівню подібного місця зустрічі зі своїм куратором не існує. Чекання ж від інтернет-простору є перебільшеними через необхідність вже суто технічного просування сайту. Інакше той загубиться серед безлічі подібного контенту. Тоді як знаходження арт-галереї «в реальному світі» є суттєвою перевагою. Не поодинокі випадки коли художникам «заводили сайт для розкрутки й продажу», а той себе не виправдовував та виявлявся закинутим. .

Проте обнадіює та пошукова активність сучасних художників, із якою вони провадять творчу активність і тим трансформують арт-ринок. Оскільки НСХУ поступово втрачає свої позиції, можливо, є сенс створення певної групової творчої ініціативи самих художників за зразком Асоціації арт-галерей України задля вирішення непростих питань захисту своїх прав, просування своєї творчості на вітчизняному арт-ринку тощо. До того ж, це зменшило б випадки коли митець потрапляє в деструктивне співробітництво,приміром, із нечесним арт-дилером.

Варто зазначити, що випадки використання щодо художника тактики «ефектного пройдисвітства» в середовищі галеристів можна парадоксально порівняти із недоцільним дотриманням радянської політики в умовах XXI століття. Обидва явища однаково є анахронізмами. Тільки ведення справ із художником як із об’єктом для ресурсного тиску й ошуканства нагадує ведення «дикого бізнесу» початку 90-х років. До того ж вони посилюються тим, що для певного типу бізнесменів типові риси творчої особистості підсвідомо сприймаються як «слабкість» віктимної персони, яка «сама напрошується». І коли той стає галеристом, то переносить подібні поведінкові зразки у ведення роботи із художниками. Якщо поведінкові патерни радянської епохи не щезли остаточно за двадцять п’ять років після розвалу СРСР, то вітчизняні ринкові процеси є значно «молодшими» хронологічно. Тому остаточне щезнення «арт-Остапа Бендера» з пострадянського арт-простору є водночас і дискусійним питанням і вимагає проходження досить тривалого часового плину.

Існує також прагнення галеристів контролювати продажі художників. При тому перших цілком можна зрозуміти, оскільки на вітчизняному арт-ринку буває непросто продати витвір мистецтва за ту підвищену ціну, яку ставить арт-дилер. Оскільки митець не має щомісячної зарплати й низки соціальних гарантій, довше очікування продажів спричиняє зниження якості його життя. Тому, стикнувшись із тим, що його витвори не продаються так швидко й надійно як сподівався, художник стане встановлювати прямі контакти із покупцем. При тому, хоч і підвищуються шанси продати роботи за нижчу ціну, підвищуються й ризики, приміром, натрапити на нечесного покупця різних варіантів. До того ж, художник який свідомо йде на варіант заробітку через часте писання робіт при зниженні ціни психологічно й морально виснажує себе означеним «конвеєром» чи почуватися знеціненим. Існує також законодавча недосконалість стосовно вивезення творів за кордон, податкового законодавства та недостатня розвиненість інституту меценатства тисне й на галериста. Що додатково ускладнює кар’єру художника на сучасному арт-ринку. О. Петрова слушно зазначає: «Поки з тих, хто спонсорує мистецтво не буде знято податки, до тих пір вся культурна сфера, зокрема арт-ринок, приречена на напівінфарктне існування. Непідготованість наших законодавців не дозволяє їм скористуватися економічним механізмом Заходу в стосунках між бізнесом та культурою… За… існування незалежної України в ній не прийнято закон про ліквідацію податків на доброчинність, не сформульовано статус галерей. Їх реєструють як комерційні структури, за зразком дрібних ремісних підприємств. Податкова служба, в функції якої не входить диференціація комерційних установ, вимагає від галерей податків у такій мірі, в якому отримує їх від приватних виробників. Галерея іноді за декілька місяців не продає жодного витвору… Цікаво, що арт-фестивалі й наукові конференції, які… влаштовує Віктор Хаматов, фактично взяли не себе ті функції, які мало б виконувати Міністерству культури і мистецтв України… Стосовно Спілки художників України, то її корумповане керівництво вирішує власні проблеми, відкидаючи художників [5] На жаль, описані О. Петровою проблеми на законодавчому рівні досі чекають свого вирішення.

Висновки. Можна помітити, що чим більше долаються негативістська ригідність державної політики щодо мистецтва, тим конструктивніше складається культурний розвиток. Так само, чим більше арт-

галерея дотримується гармонійного балансу між комерційною установою і творчим осередком, тим привабливішою вона є для художника і водночас отримує ресурс для впливу на арт-ринок. Адже, якби не вважала певна когорта молодих кураторів, без художнього середовища не виникає інституту кураторства та галерейного простору. Звертає на себе увагу також те, що досі не розроблено навіть неписаного кодексу галериста і його співпраці з художником. Тоді як кодекс етики антиквара існує. Проте, попри всі складності, розвиток арт-ринку України є досить активним. Частково через активну вмотивованість й самовідданість тих, хто його створює та наявність можливостей активного розвитку, відкритість до конструктивного досвіду (навіть якщо через вітчизняні ресурсні особливості його доводиться використовувати специфічно). Напрямки, стилі й форми мистецької діяльності скоріше розширяються, ніж звужуються, мистецьких подій стає тільки більше, сама структура вітчизняного арт-ринку поступово розгалужується і вдосконалюється. Що, в свою чергу, сприяє конструктивному розвиткові співпраці художника із кураторами та галеристами й інтеграції в європейське мистецьке середовище. Розвиток етики й певного кодексу стосунків художника із галеристом, попри свою формальну незафіксованість, формується. І основні його постулати здатні створювати не лише галеристи й куратори, а й художники.

Література

1. Бариш-Тищенко І. А. Аналіз стану і тенденцій розвитку образотворчого (візуального) мистецтва, фотомистецтва та галерейної справи в Україні [Електронний ресурс] / Бариш-Тищенко І.А., Кушнарьова М.Б. та ін. – Режим доступу: http://culturalstudies.in.ua/2012-10.php.
2. Запис розмови із В. Гуріним 7.10. 2016.
3. Запис розмови із Т. Зайченко 10.10. 201.
4. Льюис Б. Современное искусство: великий мыльный пузырь (The great contemporary art bubble) / Б. Льюис // Великобританія, документальний фільм студії «BBC», 2009. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.ex.ua/71592313.
5. Петрова О. Н. Арт-рынок в Украине / О. Н. Петрова // Зеркало недели. – 22.07.1997 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://gazeta.zn.ua/CULTURE/art-rynok_v_ukraine.html.
6. Суворов Н. Н. Галерейное дело. Обращение призведений искусства / Н. Н. Суворов. – СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «Планета музыки», 2015. – 288 с.
7. Хук Ф. Завтрак у Sotheby's: Мир искусства от А до Я / Ф. Хук. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. – 416 с.
8. Шаправский Р. Коммерсанты с мольбертом. Обзор арт-рынка Украины. – 23.12.11 / Шаправский Р., Сычев А. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.statuspress.com.ua.
9. Элиаде М. Аспекты мифа [Електронний ресурс] / М. Элиаде. – М.: «Инвест – ППП», СТ «ППП», 1996. – 240 с. – Режим доступу: http:// proxy.michaelcristina. com/ flibusta.net /b/122236/read.

References

1. Barish-Tishenko I.A., & Kushnareva M.B. (2012)Analiz stanu i tendency rozvitku obrazotvorchogo (vizualnogo) mistectva, fotomistectva ta galereinoi spravi v Ukraine/ Retrieved from: http://culturalstudies.in.ua/2012-10.php [in Ukrainian]/
2. Zapys rozmovy iz V. Hurinym 7.10. 2016
3. Zapys rozmovy iz T. Zaychenko 10.10. 201
4. L'yuis B. (2009). Sovremennoe iskusstvo: velikij myl'nyj puzyr' (The great contemporary art bubble). Documentary. United Kingdom. BBC-Studio», 2009.- Retrieved from: http://www.ex.ua/71592313 [in Russian].
5. Petrova O. N. Art-rynok v Ukraine (22.07.1997). Zerkalo nedeli. Elektronnij resurs – Retrieved from: http://gazeta.zn.ua/CULTURE/art-rynok_v_ukraine.html [in Russian].
6. Suvorov N. N. (2015). Galerejnoe delo. Obrashhenie prizvedenij iskusstva. SPb.: Lan'; Planeta muzyki [in Russian].
7. Khuk F. (2016). Zavtrak u Sotheby's: Mir iskusstva ot A do YA. SPb.: Azbuka, Azbuka-Attikus [in Russian]
8. Shapravskij R., Sychev A. (23.12.11.) Kommersanty s mol'bertom. Obzor art-rynka Ukrainy. Retrieved from: www.statuspress.com.ua [in Russian]
9. Ehliade M. (1996) Aspekty mifa. M.: «Invest – PPP», ST «PPP». Retrieved from: http:// proxy.michaelcristina. com/ flibusta.net /b/122236/read [in Russian]

Стаття надійшла до редакції 22.11.2016 р.

УДК 781.1

Каблова Тетяна Борисівна
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри академічного та
естрадного вокалу Інституту мистецтв
Київського університету ім. Бориса Грінченка
kablovatania@ukr.net

АРТУР ШОПЕНГАУЕР ПРО ПАРАЛЕЛІ ЕТОСУ МУЗИКИ ТА «ВОЛІ ДО ЖИТТЯ» У ВСЕСВІТІ

Мета роботи. Дослідження пов'язане з кросаналізом таких понять, як етос та «воля до життя» Артура Шопенгауера, що трактується відповідно до гармонії світобуття. Етос розглядається як стійкий стан музики, що виникає на трансцендентному вимірі культуротворчості відповідно до історично-парадигмальних змін світобуття. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні компаративного, історико-логічного методів. Контекстний та системний методи уможливлюють дослідження художніх феноменів у їхньому безпосередньому включенні у цілісність культури, в систему її органічних взаємозв'язків. Окрім того, було використано культурологічний метод, який передбачає цілісний підхід до феномена культури, виокремлення у ньому сутнісних шарів та аспектів, що органічно перетинаються один з одним. Зазначений методологічний підхід дає змогу розкрити та піддати аналізу певні погляди на зазначені поняття. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні уявлень про етос музики як прояв гармонії Космосу. Аналіз етосу музики дає змогу виокремити поняття духу музики та розглядати його в кореляції з «волею до життя». Постійний рух людства відображений у «волі до життя», за А. Шопенгауером, і при цьому потребує вираження не тільки в музиці як у різновиді мистецтва, а й в етосі музики як втіленні макро- та мікрокосму буття. **Висновки**. Дух музики імпліцитно втілює стиль, етос і естезис людського «буття-в-культурі», постійно відтворюючи архетипні гармонії з глибин світової волі. Позиціонуючи етос музики поза чистою системою раціо, апріорно закладені ілюзії людського сприйняття зовнішнього світу на основі музики створюють ірраціональний світ, дозволяючи занурюватися в сутнісні шари «волі до життя» у Всесвіті.

Ключові слова: етос музики, «воля до життя», дух музики, гармонія Світу.

Каблова Татьяна Борисовна, *кандидат искусствоведения, доцент кафедры академического и эстрадного вокала Института искусств Киевского университета им. Бориса Гринченко*

Артур Шопенгауэр о параллелях этоса музыки и «воли к жизни» во вселенной

Цель работы. Исследование связано с кроссанализом таких понятий, как этос и «воля к жизни» Артура Шопенгауэра, что трактуется в соответствии с гармонией мира. Этос рассматривается как устойчивое состояние музыки, которое возникает на трансцендентном уровне культуротворчества в соответствии с историко-парадигмальными изменениями картинами мира. **Методология** исследования заключается в применении сравнительного, историко-логического методов. Контекстный и системный методы дают возможность исследования художественных феноменов в их непосредственном включении в целостность культуры, в систему ее органических взаимосвязей. Кроме того, был использован культурологический метод, который предусматривает целостный подход к феномену культуры, выделение в нем сущностных слоев и аспектов, которые органично пересекаются. Указанный методологический подход позволяет раскрыть и подвергнуть анализу определенные взгляды на эти понятия. **Научная новизна** работы заключается в расширении представлений об этосе музыки как проявлении гармонии Космоса. Анализ этоса музыки позволяет выделить понятие духа музыки и рассматривать его в корреляции с «волей к жизни». Постоянное движение эволюции человечества отраженное в «воли к жизни», по А. Шопенгауэру, при этом требует выражения не только в музыке как виде искусства, но и в этосе музыки как воплощении макро- и микрокосма бытия. **Выводы**. Дух музыки имплицитно воплощает стиль, этос и эстезис человеческого «бытия-в-культуре», постоянно воспроизводя архетипные гармонии с глубин мировой воли. Позиционируя этос музыки вне чистой системы рацио, в нем априорно заложены иллюзии человеческого восприятия внешнего мира, которые на основе музыки создают иррациональный мир и позволяют погружаться в сущностные слои «воли к жизни» во Вселенной.

Ключевые слова: этос музыки, воля к жизни, дух музыки, гармония мира.

Kablova Tetiana, *PhD in Arts, associate professor of the department of academic and variety singing of the Institute of Arts of Borys Grinchenko Kyiv University.*

Arthur Schopenhauer about the parallels of music ethos and the "volition to live" in the Universe

The purpose of the work. The research is related to the analysis of concepts such as ethos, which is a stable state of music and the «volition to live» by Arthur Schopenhauer, considered according to world harmony. Ethos is seen as a stable state of music, appearing on the transcendent dimension of cultural creativity according to historical and paradigmatic changes of the World. The methodology of the research is the use of comparative and historical-logical methods, contextual and systematic methods. The above **methodological** approach allows to reveal and to analyze artistic phenomenon like part of cultural process. Also we used in our research cultural method. This approach allows us to consider all parts and cultural layers in their relationship. **Scientific novelty** consists in expanding notions of ethos music as a manifestation of the harmony of the cosmos. Analysis of ethos music concept allows to distinguish the spirit of music and consider it in correlation with the «volition to live». Ethos of music is interpreted as the embodiment of the micro and macro cosmos. **Conclusions**. Spirit of Music, like «heart of ethos music» implicitly embodies the style, ethos and estezys of human «being-in-culture». This category is constantly playing the archetypical harmony from the depth of the World volition.

Keywords: ethos of music, «volition to live», spirit of music, the harmony of the world.

© Каблова Т. Б., 2016

Вимір існування музичного мистецтва в сучасних умовах культуротворчості викликає потребу звернутися до філософсько-естетичних поглядів на мистецтво. Роль музики в такому контексті знаходиться поза історичним контекстом, вона існує як відокремлений вимір, але імпліцитно пов'язаний з Космосом. Справжнє осмислене і контекстуальне самобуття людини є неможливим без картини цілого, у котрій поєднується бачення тотального історичного процесу та розуміння духовної інтенції свого часу, прагнення до реалізації волі, бажань, задоволення потреб та рух до нових дій з подолання страждань у духовній діяльності. Постійний рух людства відображений у «волі до життя». за А. Шопенгауером, і при цьому потребує вираження не тільки в музиці як різновиді мистецтва, а й в етосі музики як втіленні макро- та мікрокосму буття. Саме розгляд паралелей етосу музики та «волі до життя» у Всесвіті становить проблематику даної статті.

Протягом багатьох часів до науково-творчої спадщини А. Шопенгауера зверталися й спиралися на його концепції такі філософи, як Ф. Ніцше, Р. Вагнер, О. Шпенглер та інші. Безпосередньо аналізу творчості А. Шопенгауера присвячена значна кількість досліджень, зокрема його поглядам щодо ролі і місця музичного мистецтва присвячено дослідження М. Грот. А. Линченко, Ф. Паульсен, І. Сірко, І. Сечина, З. Фоминої розглядають естетичну сутність його поглядів на кореляцію світу та музики. Питанням онтології, гносеології, антропології в інтерпретації музичного мистецтва присвячені праці Г. Макаренка, В. Личковаха, А. Михайлова, Ю. Шабановой, Б. Хазанова, Г. Ейгса. Але у достатньо ретельному вивченні світоглядної концепції А. Шопенгауера питання, присвячене етосу музики в його паралельному становленні з «волею до життя», залишилося поза увагою дослідників.

Мета статті – розглянути паралель задуму, гармонії світобуття, образом якої є етос музики, відповідно до «волі до життя» Артура Шопенгауера. Йдеться про етос, який являє собою стійкий стан музики, що виникає на трансцендентному вимірі культуротворчості відповідно до історично-парадигмальних змін світобуття.

Виклад основного матеріалу. Твори мистецтва, які несуть інформаційну наповненість, спрямовані не на наслідування реалій дійсності, а на створення іншої, художньої реальності, яку можна розцінювати як естетичну рефлексію на існуючу культурно-історичну картину світобуття. При цьому сенс твору мистецтва «виводиться» автором не тільки з зовнішньої (предметної) форми, а й з власної естетичної свідомості, світогляду в цілому, набуває іманентно-значущих рис для характеристики існуючих культуротворчих процесів. Виникає певне відношення актуальної художньої культури до попереднього періоду в історії мистецтва у формі інверсії смислів та з'ясування причин, за якими художні смисли змінюються.

Як відомо, будь-який художній смисл має своє образно-емоційне втілення в мистецьких об'єктах. З прадавніх давен найважливішим значенням у такому контексті наділялася саме музика. В естетико-філософському дискурсі, починаючи з трактатів Піфагора, феномен музики розглядався не стільки як мистецтво музикування, скільки як втілення духу особливого роду, пов'язаний з устроєм Космосу та Всесвіту в цілому. Такий «космологічний» підхід до духу музики знайшов нове тлумачення в концепції А. Шопенгауера щодо ролі мистецтва, в осягненні «світової волі», зокрема музики як об'єктивації і відображення «волі до життя» яка складає першооснову буття.

Наприкінці XVIII – початку XIX ст., в часи зародження Романтизму, мистецтво логічно й виправдано посідало особливе місце в концепції світобуття у структурі романтичного світогляду. Зокрема, А. Шопенгауер, як філософський представник Романтизму, наголошував: «Якщо весь світ як подання – лише видимість волі, то мистецтво є поясненням цієї видимості, camera obscure, яка показує предмети чистіше, дозволяючи краще їх споглядати в сукупності» [4, 324]. Всупереч естетиці реалізму з точки зору романтичної концепції художньої творчості, прекрасне в мистецтві формується не з його відповідності реаліям наколишнього світу, а з внутрішнього світу ідей, пошуків волі, з гармонії відповідності духу цим реаліям, що забезпечує відтворення світової волі в індивідуальній почуттєвості митця та його художніх образах.

Виокремлюючи музику серед інших мистецтв і явищ культури (а для А. Шопенгауера музика – це явище культури, якщо її уявляти як провідний вид мистецтва), він постулює, що внутрішня сутність музики, тобто її дух і етос є художнім відтворенням світу, апріорно існуючи у глибинах світової волі і життєвих структурах світобуття. Це призводить до уявлення музики як того, що по суті навіть «апостеріорно» ніколи не може бути усвідомленим адекватно, цілком й безперечно : «Музика, на противагу іншим мистецтвам, є не відбиток ідей, а відбиток самої волі, об'єктність якої представляють ідеї; ось чому дія музики настільки могутніша й глибша ніж дія інших мистецтв: адже останні говорять тільки про тіні буття, вона ж – про сутність світу» [4, 132].

Більше за те, А. Шопенгауер вважає, що музика всезагальною мовою здатна втілити внутрішню сутність «світу у собі», що існує у понятті волі. З цієї точки зору музика (несвідомо!) є зосередженням Всезагального, що наближає її до філософії, – таке судження походить ще від Платона, – та є втіленням для «усього фізичного в світі що демонструє метафізичне» [4, 259].

Відтак, музика виступає як потенційна філософія, де переклад мови музичних інтонацій на мову філософських понять – завдання семіотичне, культурно-герменевтичне, що впирається у взаємодію різних явищ духовної культури між собою, в їх трансмірну здатність взаєморозуміння та взаємонаслідування. «Якби вдалося знайти абсолютно правильне, повне пояснення музики, що простягається до найдрібніших деталей, якби вдалося докладно відтворити в поняттях те, що вона виражає собою, то це виявилося б одночасно достатнім відтворенням і поясненням світу в поняттях, було б абсолютно відповідним йому, отже було б істинною філософією» [4, 261]. На ці погляди Артура Шопенгауера щодо трансмірних паралелей

філософії та музики звернули увагу такі дослідники, як М. Грот, А. Лінченко, Ф. Паульсен. Наголошено, що музика, за Шопенгауером, це єдине мистецтво, яке адекватно «схоплює» й відтворює саму суть волі, незалежно від ідей або ступенів її об'єктивації, як втілення самої волі, а музика найсильніше діє на індивідуальність реципієнта. К. Ейгес назвав музично-естетичну концепцію Шопенгауера «філософією музики». Цей дослідник, який написав вступну статтю до видання «А.Шопенгауер. Про сутність музици», розкриває метафізичне підґрунтя музики й зазначає при аналізі шопенгауерівської праці, що не «існує скільки-небудь глибокої течії в музичній естетиці, яка не виходило б з філософії Шопенгауера або, принаймні, не була б так чи так пов'язана з його ім'ям» [5, 5]. Саме і цьому контексті сучасний український культуролог і естетик В. Личковах назає музику «філософією у звуках, а філософія – «музикою у поняттях» [1, 100]

Тут слід зазначити, що шопенгауерівське уявлення про філософічність та естетичність музики ґрунтується на тому, що вона є емоційно безпосереднім виразом волі, втілює світ ідей в «таємній мові світовідчування» (А. Шопенгауер). Тобто естетична сутність музики – не гносеологічне відображення явищ і речей, а інтуїтивне сприйняття й мовно-інтонаційне відтворення голосу й сутності волі, світових та індивідуальних життєвих процесів, що спонукають до культуротворчих процесів. В аспекті культурології важливим є те, що у музичному мистецтві перманентно виявляється «етос» культури, в якому розгортається соціальне та індивідуальне буття й проходить своє становлення не тільки культурогенез, а й всі духовні процеси у світі. Музика як найбільш нематеріальне і часове мистецтво, на думку О.Ф. Лосєва, відображає самий процес становлення в його загальних формах. «У становленні немає таких ізольованих точок, які, одного разу виникнувши, так і залишалися б весь час нерухомо – стійкими і не підлягають ніякому зникнення» [2, 323].

Інакше кажучи, музика постає як універсальна логічна схема у мовно-інтонаційних алгоритмих, яка за природою та етосом волі тотожна Космосу й змінюється трансмірно із гармонією Всесвіту, світової «волі до життя». Тому музика не має за мету відображати реальність та об'єкти явленого світу, як це роблять деякі зображальні мистецтва. Існування ж таких образів цих об'єктів, що викликані музикою у свідомості людини, Шопенгауер вважає неважливим, побічним явищем впливу музики на людське сприйняття. Справа в тім, що об'єкти явленого світу індивід раціонально пізнає в їх відносинах, музика ж незалежна від причинності, у своїй інтуїтивній, ірраціональній природі, адже звук існує як дія, причина якої поза межами матеріального, тобто має трансцендентний характер. Артур Шопенгауер доходить висновку, що ступінь метафізичної незалежності етосу музики від «світу явищ» робить можливим її існування навіть у тому випадку, якби цього «поцейбічного» світу зовсім не було. Німецький філософ вбачає «паралелізм» музики та світу в адекватному відображенні волі, підкреслюючи ізоморфність в їх гармонійно-структурній організації. Поглиблюючи ідеї Піфагора, Платона, Кеплера щодо гармонії Всесвіту й гармонії музики, він розглядає чотири голоси вокальної гармонії (бас, тенор, альт, сопрано) в проекції на відображення в етосі та естезисі музики певного рівня об'єктивації волі, яка є субстанцією існуючого. Так, бас як основа гармонічної побудови, тонально-функціональної належності відображає щабель неорганічної природи, «маси планети», яка слугує генетичною основою для існування інших тіл і організмів. Альт і тенор (середні голоси) знаходять своє втілення, відповідно в рослинному і тваринному царствах. Сопрано (верхній голос, мелодійна лінія), репрезентує осмислене життя і етико-естетичні прагнення людини як життєві втілення об'єктивації волі.

Етос музики пов'язаний з тим, що життя людини – це постійний рух, прагнення до реалізації волі, бажань, задоволення потреб та рух до нових дій з подолання страждань у духовній діяльності. Так і в мелодії можна спостерігати зміну темпо-ритму, звуковисотності, редукцію нестійких ступенів ладу в стійки, тобто всі елементи музичної тканини синергійно знаходяться у безперервній взаємодії і гармонійних взаємовідносинах, що й втілює у собі єдність цієї «тканини» з етосом «волі життя» у Всесвіті.

Музика, як безпосереднє відображення першооснови буття – світової волі, «озвучує» духовну сутність, внутрішнє значення окремих проявів цієї волі, які матеріалізуються в конкретних об'єктах явленого реального світу (або його образів). Відтак, музичний твір є свого роду закодованою у звуках, інтонаційною схемою осягнення та тлумачення сутнісного рівня об'єктного світу, де відкривається виражений в етосі музики дух і сенс «волі до життя». Варіативність смислів значень, інтерпретацій при цьому не має значення, бо етос музики завдяки катарсису наближає нас до сутності світової волі, першооснові буття, що включає в себе всі прояви «волі до життя» через синергію їх різноманіття в єдності і неподільності «синфонії» світу, людини і культури.

Зрозуміло, що в процесі культуротворчості такий підхід до розуміння природи і ролі етосу музики має, завдяки актуалізації ідей А. Шопенгауера, дійсно особливе значення. Водночас відзначимо, що процес культуротворчої активності набуває суверенних рис у кожному окремому виді мистецтва, залежно від естетичної природи, засобів вираження етосу культури. Слова, кольори, лінії, форми – все спрямоване на художнє зображення образної картини дійсності або певної ситуації. Але такими образотворчими засобами зображальні види мистецтва скоріше виступають як «ілюстрація» світу речей, тоді як музика репрезентує смислове ядро, «серце речей» [6, 371]. А. Шопенгауер трактує інші види мистецтва в кореляції з музикою так, що «у визначенні дійсності вони представляють те, що музика виражає в спільності чистої форми» [6, 371].

Відтак, природа музики, за Шопенгауером, пов’язана з «чистою формою» (у Канта – з грою чистих форм), в якій найбільш адекватною виявляється сутність світової волі як субстанцій світу та етосу буття. Саме завдяки своїм «чистим формам» музика здатна придати вольові імпульси Всесвіту, мелодики, інтонації й темпоритми «волі до життя», що і складає її етос і естетиз. Як наголошує Б. Хазанов,

згідно з філософією А. Шопенгауера, «музика нічому не наслідує, нічого не зображує. Якщо інші мистецтва (поезія, живопис, ліплення, зодчество) споглядають личини світової волі, її маскарадне вбрання... Якщо словесне чи образотворче мистецтво підноситься над життям, але залишається в світі уявлення…,то музика це образ найглибшої сутності світу. Якщо музика справді говорить нам про сутність світу і нашої істотності, то вона виправдовує цю сутність буття» [5, 178].

Водночас треба враховувати, що культуротворчість втілює процеси опредметнення та розпредметнення світу, де людина виявляє внутрішній зміст предметів природи, використовуючи суттєві властивості цих предметів на власний розсуд. Музика ж, у свою чергу, тут повніше відповідає «внутрішньому духу» явищ, і ще з більшою силою впливає на сприйняття «етосу культури» у свідомості індивіда. З цього приводу А. Шопенгауер говорить про відсутність будь-якої рефлексії у творчості композитора, який «відкриває найсокровеннішу сутність світу і висловлює найглибшу мудрість мовою, незрозумілою його розуму» [6, 369].

При цьому саме музика є втіленням ідеї буття як волі в конкретному культурно-історичному континуумі та існування у числових вимірах Всесвіту водночас. Шопенгауер, як Піфагор, вказує, що все є подібним до числа, адже першоосновою буття та світу є число. Оскільки число є найбільшою математичною абстракцією дійсності, то й музика є найбільшою художньою абстракцією при цілком конкретної емоційно-естетичної визначеності. У музиці існує поєднання раціонального з ірраціональним : музичний твір втілений у строгу та економну форму – це «звучний» приклад упорядкованої знакової системи, де за суворими правилами закодовано багатозначне явище, яке не зводиться ані до якого логічного дискурсу. Музика є способом безпосереднього емоційно-інтуїтивного осягнення складних числових відносин у вольовій сутності світу, поза сферою абстрактних понять. Це дає можливість ірраціонально проникнути в устрій світу, числова основа якого, згідно з піфагорійською традицією, співвідноситься з музикою, тобто має акустичну основу.

Висновки. Отже, музика в емпіричному факті свого звучання безпосередньо пов'язана з числовими співвідношеннями і гармоніями, що визначають її внутрішню і зовнішню структури. Головне, що через музику ми отримуємо можливість інтуїтивно наблизитися до того, до чого через науку наближуються опосередковано, через дискурсивне поняття і логічні абстракції. Світова воля, як «воля до життя», може бути виявлена в числах і пропорціях світобудови, які «паралельно» існують у музиці та визначають її внутрішній дух – як етос культури.

Отже, можна припустити існування такого внутрішнього, сутнісного духу музики, який виступає не тільки як репрезентант першооснови буття, а й знаходить своє втілення в усіх культурних об'єктах, артефактах і цінностях людського життя. Відтак сутність феномена музики полягає в тому, що вона адекватно являє собою об'єктність волі, етос «волі до життя», який стає музичним етосом культури.

У такому випадку поняття музичного духу як етосу культури варто розглядати як постійну іманентну складову духовно-світоглядних процесів у контексті історичних змін парадигмальних орієнтирів культуротворчого розвитку. Саме музичний дух імпліцитно втілює стиль, етос і естезис людського «буття-в-культурі», постійно відтворюючи архетипні гармонії з глибин світової волі. Знаходячись поза раціонально-логічної свідомістю, де існують апріорно закладені ілюзії людського сприйняття зовнішнього світу як «покрова Майї» (В. Ходасевич), музика прямує до ірраціональної підсвідомості, дозволяючи занурюватися в сутнісні шари «волі до життя» у Всесвіті, виконуючи тим самим високе духовне призначення – бути «діонісійським дзеркалом» світу.

Література

1. Личковах В. Філософія «Філармонії» // Чернігово-Сіверська культурологічна регіоніка / Володимир Личковах. – Чернігів: вид. Лозовий В. М., 2011. – 168 с.
2. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура / А. Лосев. – М. : Политиздат, 1991. – 525 с.
3. Хазанов Б. Черное солнце философии: Шопенгауэр/ Б. Хазанов // Вопросы философии. – 2002. – № 3. – С. 173-178.
4. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление / А. Шопенгауэр. – Мн.: ООО «Попурри», 1999. -Т.2. – 832 с.
5. Шопенгауэр А. О сущности музыки / А. Шопенгауэр. Вступ. ст. К. Эйгес. – Петроград: Музгиз, 1919. – 42 с.
6. Шопенгауэр А. О четверояком корне / Шопенгауер А.// Мир как воля и представление. – М.: Наука – 1993. – Т.1. – 672 с.

References

1. Lichkovakh V. (2011) Filosofiya «Filarmonії». Chernigovo-Siverska kulturologichna regionika . Chernigiv [in Ukrain].
2. Losev A.F. (1991) Filosofiya. Mifologiya. Kultura. Moscow [in Russia]
3. Khazanov B. (2002) Black Sun of philosophy: Schopenhauer. Voprosy filosofia, 3.[in Russia]
4. Shopenhauer A. (1999) The World as Will and Representation (OOO «Popurri», Trans.). Minsk [in Belarus]
5. Shopenhauer A. (1919) About essence of the music (Vstup. st. K. Eyges.). Muzgiz, Petrograd [in Russia].
6. Shopenhauer A. (1993) On the Fourfold Root of the principle of Sufficient Reason / The World as Will and Representation. Moscow [in Russia]

Стаття надійшла до редакції 12.10.2016 р.

УДК 78.03(477)"19/20"+78.071(477)"19/20"

Кравченко Анастасія Ігорівна
кандидат мистецтвознавства,
докторант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
anastasiia.art@gmail.com

ФЕНОМЕН МІЖЖАНРОВОЇ ДІАЛОГІЧНОСТІ В КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ: КІНЕЦЬ XX – ПОЧАТОК XXI СТОЛІТТЯ

Метою роботи є дослідження феномена міжжанрової діалогічності у камерно-інструментальній музиці українських композиторів кінця XX – початку XXI століття. **Методологія**. Застосовано музикознавчий, структурно-семантичний, порівняльно-текстологічний методи дослідження жанрово-стильової належності, художньо-образної сфери, символічної мови творів камерно-інструментальної музики. **Наукова новизна** дослідження полягає у таких положеннях: визначено основні тенденції жанротворення у техніко-композиційній практиці постмодерної доби; виокремлено жанрово-типологічні новації української камерно-інструментальної музики; висвітлено сутність явища жанрової інтерференції у камерно-інструментальній творчості; з'ясовано вплив феномену міжжанрової діалогічності на процес формування нової ієрархії системи ансамблевих жанрів в українському камерно-інструментальному мистецтві. **Висновки**. На стику XX–XXI століть полістилістичні пошуки музичного мистецтва, сценарність, драматургічність художньо-музичного мислення, суміщення техніко-композиційних та виражальних засобів різних видів мистецтв значно впливають на процес жанротворення. Аналіз жанрово-типологічних новацій камерно-інструментальної музики сучасних українських композиторів виявляє особливе значення феномена міжжанрової діалогічності, яке полягає: в оновленні, "переінакшенні" моножанрів старої традиції з позицій виражальних можливостей сучасної стилістики та інструментарію, що створює діалогічну вісь (комплементарного або антитетичного характеру); відображенні принципу вільного діалогу в синтезі або інтерференції музичних та позамузичних жанрових засобів у ліброжанрах нової музики, які не набули стійкого жанрового знаку; виникненні феномена жанрової інтерференції як вияву міжжанрової діалогічності у синергетичній інтеграції жанрових ознак камерно-інструментальної та камерно-вокальної або оркестрової музики, що призводить до появи поліжанрів гібридної структури; включенні камерно-інструментальних творів до макроциклів – спільного діалогічного поля культурно-історичної, стильової та жанрової пам'яті.

Ключові слова: камерно-інструментальне мистецтво України, камерно-інструментальні жанри, жанрова інтерференція, міжжанровий діалог.

Кравченко Анастасия Игоревна, *кандидат искусствоведения, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Феномен междужанровой диалогичности в камерно-инструментальной музыке украинских композиторов: конец XX – начало XXI века

Целью работы является исследование феномена междужанровой диалогичности в камерно-инструментальной музыке украинских композиторов конца XX – начала XXI века. **Методология**. В работе были применены музыковедческий, структурно-семантический, сравнительно-текстологический методы изучения жанрово-стилевых параметров, художественно-образной сферы, символического языка произведений камерно-инструментальной музыки. **Научная новизна** исследования заключается в следующем: определены основные тенденции жанрообразования в современной технико-композиционной практике; выделены жанрово-типологические новации украинского камерно-инструментального творчества; освещено явление жанровой интерференции в камерно-инструментальной музыке; изучено влияние феномена междужанровой диалогичности на процесс формирования новой иерархии системы ансамблевых жанров в украинском камерно-инструментальном искусстве. **Выводы**. На стыке XX–XXI веков полистилистические поиски музыкального искусства, сценарность, драматургичность художественно-музыкального мышления, совмещение технико-композиционных и выразительных средств разных видов искусств значительно влияют на процесс жанрообразования. Анализ жанрово-типологических новаций камерно-инструментальной музыки современных украинских композиторов выявляет особое значение феномена междужанровой диалогичности, которое заключается в: создании диалогической оси (комплементарного или антитетического характера) путем обновления, "переиначивания" моножанров старой традиции с позиций выразительных возможностей современной стилистики и инструментария; отражении принципа свободного диалога в синтезе или интерференции музыкальных и внемузыкальных жанровых средств в ліброжанрах новой музыки, не имеющих устойчивого жанрового знака; возникновении феномена жанровой интерференции как проявления межжанровой диалогичности в синергетической интеграции жанровых признаков камерно-инструментальной и камерно-вокальной или оркестровой музыки, что приводит к образованию полижанров гибридной структуры; включении камерно-инструментальных произведений в макроциклы – общее диалогическое поле культурно-исторической, стилевой и жанровой памяти.

Ключевые слова: камерно-инструментальное искусство Украины, камерно-инструментальные жанры, жанровая интерференция, междужанровый диалог.

Kravchenko Anastasia, *Ph.D in Arts, Doctoral Student of the National Academy of managerial staff of culture and arts.*

The phenomenon of the intergenre dialogicality in chamber music of Ukrainian composers (late XX – early XXI centuries)

The aim of this article is to study the phenomenon of intergenre dialogicality in chamber music of Ukrainian composers of the late XX – early XXI centuries. **Methodology**. In this study were used musicological, structural-semantic, comparative and textual methods in the analysis of genre and style parameters, artistic sphere, symbolic language of chamber music. **The scientific novelty** of the research is formulated in the following positions: identified the main trends of genres creation in the context of postmodern technical and compositional practice; highlighted the typological genre

© Кравченко А. І., 2016

innovation in Ukrainian chamber music; introduced the content of the phenomenon of genre interference in chamber music; justified the influence of the phenomenon of intergenre dialogicality on the process of forming a new hierarchy system of ensemble genres in Ukrainian chamber art. **Conclusions**. On the turn of the XX – XXI centuries the polystylistic search of musical art, combination of technical, compositional and expressive features of different kinds of arts were significantly affected on the process of genre creation. An analysis of typological genre innovation of chamber music by contemporary Ukrainian composers reveals the particular importance of the phenomenon of intergenre dialogicality in the process of genre creation, which is as follows: creating dialogical axis (complementary or antithetical character) by updating the "monogenres" of old tradition in terms of expressive possibilities of the modern style and musical instruments; reflection of the principle of free dialogue in the synthesis or interference the musical and extra-musical genre features in "librogenres" of new music without sustainable genre mark; appearance of the phenomenon of genre interference as an aspect of intergenre dialogicality in synergic integration of genre features of chamber and vocally-chamber or orchestral music, which leads to "poligenres" of hybrid structure; inclusion the chamber music in macrocycles – the general dialogical field of cultural-historical, stylistic and genre memory.

Keywords: chamber art of Ukraine, chamber genres, genre interference, intergenre dialogicality.

Актуальність теми дослідження. На сучасному етапі розвитку музичної культури процеси міжжанрової та міжмистецької діалогічності і синтезу викликають значні типологічні зрушення у жанровій системі камерно-інструментального ансамблю. Поява жанрово-типологічних новацій у творчій практиці композиторської школи України (перформанси, інструментальний театр, quasi-, анти-жанри, жанри-memory, інші жанрові "гібриди", "міксти", створені у світлі прояву явища жанрової інтерференції) є свідченням поступової трансформації жанрових моделей камерно-інструментальної музики, що цілком впевнено можна вважати непересічним, однак недостатньо висвітленим явищем у мистецтвознавчих працях на сьогоднішній день.

Огляд досліджень і публікацій з обраної проблематики: праці іноземних та українських мистецтвознавців і культурологів, серед яких: теоретичні розробки загальної концепції жанру та функціонування жанрової системи у стильовому, мовному, соціокультурному просторі різних епох – від бароко до сучасності (М. Бахтін, Г. Дауноравічене, М. Каган, Г. Поспєлов, М. Лобанова, О. Соколов та ін.); теоретико-культурологічні та музикознавчі дослідження з класифікації системи ансамблевих жанрів та їх типологічної, етико-філософської, естетико-категоріальної специфіки (І. Польська, Л. Повзун); дослідження, зокрема регіональні, історичної еволюції жанрових моделей камерно-інструментального ансамблю у творчості українських композиторів (В. Андрієвська, О. Берегова, О. Веселіна, Н. Дика, П. Довгань, І. Єргієв, Г. Жук, Л. Зима, О. Марценківська, Т. Слюсар); праці з питань виконавського осмислення комунікативно-психологічної, соціокультурної, програмно-рольової, фактурної тощо специфіки жанрів камерно-інструментальної музики на матеріалі творчості українських митців (Г. Асталош, Є. Басалаєва, І. Боровик, Т. Омельченко, О. Щербакова, Ю. Щербаков) та ін. Зазначимо, що аналіз наукових праць із заявленої проблематики засвідчує фрагментарність дослідження жанрової типології українського камерно-інструментального ансамблю в сучасний період його розвитку (кінець XX – початок XXI ст.), що зумовлено, зокрема, відсутністю історичної дистанції, необхідної для об'єктивної теоретичної рефлексії.

Мета статті полягає у дослідженні феномена міжжанрової діалогічності у камерно-інструментальній музиці українських композиторів кінця XX – початку XXI ст., що передбачає вирішення низки завдань: визначити основні тенденції жанротворення у техніко-композиційній практиці сьогодення; виокремити жанрово-типологічні новації української камерно-інструментальної музики; висвітлити сутність явища жанрової інтерференції у камерно-інструментальній творчості; з'ясувати вплив явища міжжанрової діалогічності на процес формування нової ієрархії системи ансамблевих жанрів в українському камерно-інструментальному мистецтві.

Виклад основного матеріалу. На стику XX–XXI століть спостерігається висока жанрова активність у модифікаціях моделей камерно-інструментального ансамблю. Поява у камерно-інструментальній творчості української композиторської школи численних інноваційних зразків моно-, полі- та лібро-жанрів (за класифікацією жанрових моделей Г. Дауноравічене [2]) засвідчує трансформаційні процеси, перебіг яких на стику XX – XXI століть набуває вельми оригінальних форм, коли, як пише М. Лобанова, "здійснюється злам стереотипів, розмиваються звичні жанрові кордони, відбувається відкриття нових жанрів, в яких ледь упізнаються обриси старих" [4, 158].

На процес жанротворення значно впливає ситуація стильової множинності та полілогічності, що склалася на стику XX–XXI століть. Кожен музичний текст стає місцем перетину інших текстів, через їх цитування та діалог у горизонтальних та вертикальних проекціях інтертекстуальних зв'язків. Це формує багатовимірну, поліперспективну композиційну цілісність сучасних камерно-інструментальних творів у різноманітті постмодерних текстових транспозицій – міжавторських, міжстильових і, безумовно, міжжанрових також.

Традиційним у практиці українських композиторів є звернення до константних (за показниками жанрової стабільності [6, 5]) камерно-інструментальних жанрів, їх відродження чи реконструкція з позицій виражальних можливостей сучасної стилістики. Одним з найяскравіших прикладів є введення у жанровий контекст вітчизняного музичного простору творів для віолончельного дуету – старовинного жанру, що розпочав свою історію у західноєвропейській музичній традиції з другої половини XVII століття. Переосмислення цього "моножанру" [2, 103] старої традиції у авторських версіях Валентина Сильвестрова, Володимира Рунчака, Вікторії Польової, Вадима Ларчікова, Олександра Щетинського, Людмили Юріної, Ганни Хазової та інших українських композиторів [1] демонструє різноплановість ідейно-образного змісту, естетико-стильових орієнтирів, принципів формотворення та поєднання елементів музичної мови, що створює діалогічну інтонаційно-стильову вісь "від бароко до постмодерну" у функціонуванні даного жанру в різних темпоральних та стилістичних координатах.

У постмодерній творчості інтерпретація історико-усталених жанрів камерно-інструментальної музики може набувати жартівливо-ексцентричного забарвлення, що підкреслюється винахідливими назвами та жанровими визначеннями самих композицій (по суті, термінологічними нонсенсами). Як приклад, згадаємо "жанрові антитези" Володимира Рунчака (анти-соната для 2-х фортепіано "Розмова з часом", 1993; "Пошепки…Вслухаючись", щось на зразок тріо для скрипки, альта і фортепіано, 1997; "Час 'Х'… або 'Прощальна' несимфонія" для квінтету флейти, кларнета, фортепіано, скрипки, віолончелі, 1998), де автор ніби пародіює або входить у полеміку з традиційними жанровими моделями. Це цілком відповідає постмодерній естетиці гри, де "акцентується момент перестановки, зміни контексту при пізнаванні заданих (фіксованих) елементів" [3, 9].

Подібне "переінакшення" якісних характеристик історико-усталених жанрових форм відбувається не тільки із позицій виражальних можливостей сучасної стилістики, але й інструментарію. Про це, зокрема, свідчить створення Людмилою Самодаєвою між 1999–2001 рр. низки "Quasi-квартетів" та "Quasi-квінтета". Авторка немовби «грає» із традиційними та інноваційними жанрово-стильовими та інструментальними засобами, створюючи оригінальні, вільно-варіантні жанрові моделі камерно-інструментального ансамблю шляхом введення нетрадиційних для класичних складів інструментів – баяну, перкусії, синтезатора та ін.

Загалом, мобільність інструментальних складів є однією з характерних ознак камерних жанрів, яку роблять особливо наочною експериментальні пошуки сучасної доби. Аналіз інструментальних складів творів камерно-інструментальної музики українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століть виявляє пріоритети використання широкого діапазону монотембрових, темброво-однорідних, змішаних ансамблевих складів, серед яких значну частку мають твори із певними акустичними трансформаціями. Оновлення інструментарію відбувається за декількома основними напрямками: сполучення традиційних (академічних) та нетрадиційних (народні, екзотичні, джазові) інструментів в ансамблі (наприклад, "Забутий ритуал" для флейти, саксофона-альта, фортепіано та перкусії Юлії Гомельської, 1996); введення старовинних інструментів у жанри нової музики, використання традиційних та пошук новітніх звукових можливостей старовинних інструментів ("Інтроспекція" для флейти і клавесина Олександра Щетинського, 1996); поєднання акустичного та електромузичного інструментарію та використання мистецьких технологій ("І поволі кружляючи я увійду у небесний став…" на поезію Олега Лишеги для фагота, контрабаса, кларнета/бас-кларнета та електроніки" (IRCAM), 1996).

Поряд з тенденцією введення в склади камерно-інструментальних ансамблів нетрадиційних інструментів, спостерігається тенденція нетипового використання традиційних інструментів та різноманітних аксесуарів, що відіграє значну роль у процесі модифікації камерно-інструментальних жанрів. Зокрема, поширення набули прийоми почергової заміни виконавцем декількох різновидів одного інструменту (наприклад, Квартет для флейти (сопрано/альтова/piccolo), перкусії, віолончелі та фортепіано Сергія Пілютикова, 1999) або гри на основному та додатковому інструменті з іншої групи (Соната для альта і фортепіано (з лінійними дзвіночками) Альони Томльонової, 2005). Все це збагачує звуковий простір композицій шляхом створення додаткових звукових, перкусійних, шумових ефектів та привертає увагу слухацької аудиторії своєю видовищністю.

Саме мобільність інструментальних складів камерного ансамблю вкупі з притаманними його жанровій природі проявами специфіки малих соціальних груп (у взаємодії принципів "маски", "амплуа", "характеру") та семантико-рольовими моделями ансамблевого спілкування ("удвох на людях", "групової гри", "драматичного конфлікту", як на це вказує І. Польська [6, 6]), формують особливий комунікаційний "клімат". Це надає безмежний простір у створенні на базі ансамблевої музики перформансів, інструментального театру – творів, що належать до т.зв. "ліброжанрів" [2, 103], де знаходить відображення принцип вільного діалогу музичних та позамузичних жанрових та виражальних засобів.

Приміром, у таких композиціях як: "Лука Батюк", історія кохання для 2-х акторів, статичної фігури, альт-саксофона, віолончелі і радіоприймача Сергія Зажитька (2001) або "Waterdreams" для тромбона, перкусії, саксофона-імпровізатора та міма Людмили Юріної (2001) знаходить найяскравіше вираження інтермедіальна поетика творчої свідомості постмодерного митця. Тут превалює сценарність, драматургічність художньо-музичного мислення, композиційне суміщення конструктивних і виражальних засобів різних видів мистецтв, а також висуваються нові вимоги до виконавської пластичності у інтеракціональному просторі сучасної системи художньо-мистецької комунікації.

Тяжіння до синтезу (або інтерференції) мистецтв та міжжанрової діалогічності в сучасній камерно-інструментальній творчості стимулює появу явища жанрової інтерференції – особливого типу суміщення у техніці "змішаного жанру" органологічних, акустичних та інших якісних ознак різних жанрів. У зв'язку із цим, у жанровій системі з'являються "гібриди", "міксти" – т.зв. "поліжанри" як проміжні жанрові моделі бінарної/полінарної структури [2, 103]. Зокрема, у процесі жанротворення спостерігається інтерференція камерно-інструментальних і камерно-вокальних жанрів з тенденцію експлікації у формі мінівистави за типом міні-моноопери. Серед таких творів, зокрема, "Аум-квінтет" для саксофона-тенора, мецо-сопрано без слів, фортепіано, скрипки та віолончелі Кармелли Цепколенко (1993) та "Связавший время с пространством" – сверхопера после сочинений Велимира для двох віолончелей Вадима Ларчікова (2012), де використовуються різноманітні способи вербалізації, вокалізації, що вимагає від ансамблістів виконавсько-інтерпретаторського універсалізму.

Інший тип жанрової інтерференції, що виразно окреслився у камерно-інструментальній ансамблевій творчості українських композиторів, апелює до жанрів оркестрової музики (передусім, камерно-оркестрової та симфонічної). Це ілюструє поява таких творів, як наприклад: "Квартет-симфонія № 4" пам'яті Осипа Мандельштама для двох скрипок, альта і віолончелі Володимира Губи (у п'яти частинах, 1988), "Музика для

небесних музикантів" – мікросимфонії для квінтету дерев'яних духових Євгена Станковича (1993), Концертштюк № 1 "За білою смугою" (1995) і Концертштюк № 2 "…і побачив світло" (1996) Людмили Самодаєвої (обидва для октету флейти, кларнета, баяна, двох скрипок, двох віолончелей, фортепіано) та ін. На нашу думку, взаємна інтерференція жанрових ознак концертної, симфонічної та камерної музики засвідчує піднесення останньої до вищих щаблів системи жанрової ієрархії.

Наведені приклади з творчості В. Губи і Є. Станковича вказують ще на одну тенденцію сучасного жанротворення, а саме звернення авторів до творів пам'яті – музичних приношень, посвят, епітафій, постлюдій. У сукупності своїх численних різновидів вони належать до жанрів-memory (або "музичних меморіалів"), які "грунтуються на підкреслюваних зв'язках з традицією <…>, де створюються стійкі асоціації з "минулим", "чужим" словом" [4, 159].

Так, введення memory-маркерів, спрямованих на збереження традицій культурно-історичної, стильової, жанрової пам'яті, є характерною рисою музики Валентина Сильвестрова. Як зазначає сам композитор: "вся культура у певному сенсі – епітафія, оскільки є пам'яттю про попередні покоління <…>, через такі жанри як епітафія, постлюдія легко увійти і вести діалог на відстані – діалог з музикою минулого, з композиторами минулого та їхньою творчістю" [5, 633]. Ця магістральна ідея "діалогу з минулим" пронизує, без перебільшення, усю творчість композитора, який присвячує буквально усе всім (згадаємо, зокрема твір "Епітафія Л. Б.", присвята Ларисі Бондаренко, для альта і фортепіано, 1999). Твори-memory різноманітної жанрової належності Валентин Сильвестров ніби об'єднує у символічні макроцикли, де у подоланні темпоральної дистанційності виникає діалогічне поле між культурно-мистецькими феноменами та творчими персоналіями різних епох.

Приклади жанрів-memory знаходимо і у камерно-інструментальній творчості багатьох інших українських композиторів, а саме: Володимира Рунчака ("Contra Spem Spero" пам'яті Лесі Українки для 4-х саксофонів, 1990; "Скажіть, чи чарівні флейти?... – Так, чарівні", музичний дарунок В. А. Моцарту для 5(3) різновисоких флейт і фортепіано, 1991), Вадима Ларчікова ("Тиха музика пам'яті А. Шнітке" для віоли да ґамба та віолончелі, 1998), Юлії Гомельської ("…гербарій…музика спогадів…" для скрипки, альта, віолончелі, 2000) та ін. У вирі техніко-композиційних (інколи занадто і невиправдано епатажних) експериментальних пошуків кінця XX – початку XXI ст., жанри-memory є тією стабілізуючою ланкою у жанровій системі музики, що уособлює пам'ять про культуру та вкорінює зв'язок із традиціями у зміст сучасного камерно-інструментального мистецтва та культурну свідомість його реципієнтів.

Тож, наукова новизна проведеного дослідження камерно-інструментальної музики українських митців кінця XX – початку XXI ст. розкривається у таких положеннях: визначено основні тенденції жанротворення у техніко-композиційній практиці постмодерної доби; виокремлено жанрово-типологічні новації української камерно-інструментальної музики; висвітлено сутність явища жанрової інтерференції у камерно-інструментальній творчості; з'ясовано вплив феномену міжжанрової діалогічності на процес формування нової ієрархії системи ансамблевих жанрів в українському камерно-інструментальному мистецтві.

У підсумку зазначимо, що на стику XX–XXI століть полістилістичні пошуки музичного мистецтва, сценарність, драматургічність художньо-музичного мислення, суміщення техніко-композиційних та виражальних засобів різних видів мистецтв значно впливає на процес жанротворення. Останній набуває постмодерних характеристик у нестримному тяжінні до жанрового експериментаторства (quasi-, анти-жанри, перформанси, інструментальний театр та інші жанрові моделі, створені у світлі прояву явищ жанрової та міжмистецької інтерференції з посиленим інтермедіальним компонентом), що урівноважується стабілізуючою тенденцією – збереженням в осерді жанрово-типологічних новацій міцного коріння культурно-історичної, у тому числі жанрової пам'яті (через реконструкцію, переосмислення класичних, історико-константних жанрів та звернення до жанрів-memory, які викликають стійкі асоціації з культурними надбаннями минулих епох).

Аналіз жанрово-типологічних зрушень у системі ансамблевих жанрів, проведений на матеріалі камерно-інструментальної музики сучасних українських композиторів, виявляє особливе значення феномена міжжанрової діалогічності у процесі жанротворення, що полягає в: оновленні, "переінакшенні" моножанрів старої традиції з позицій виражальних можливостей сучасної стилістики та інструментарію, що створює діалогічну вісь (комплементарного або антитетичного характеру); відображенні принципу вільного діалогу у синтезі або інтерференції музичних та позамузичних жанрових та виражальних засобів у перформансах, інструментальному театрі – ліброжанрах нової музики, які не набули стійкого жанрового знаку; виникненні феномену жанрової інтерференції як вияву міжжанрової діалогічності у синергетичній інтеграції жанрових ознак камерно-інструментальної та камерно-вокальної або оркестрової музики (камерно-оркестрової, концертної та симфонічної), що призводить до появи поліжанрів – проміжних жанрових моделей гібридної структури; включенні камерно-інструментальних творів до макроциклів – спільного діалогічного поля культурно-історичної, стильової і жанрової пам'яті. Отже, феномен міжжанрової діалогічності впливає на піднесення камерно-інструментального ансамблю до вищих щаблів жанрової ієрархії, що вказує на «самозростаючий Логос» жанрів камерно-інструментальної музики у динаміці оновлення змісту постсучасної культури.

Література

1. Веселіна О. Український віолончельний дует на стику століть у контексті ситуації постмодерну, або Коротка історія жанру, що фіксується та осмислюється однією з її діючих осіб / О. Веселіна // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – "Музичне виконавство". – Кн. 10, Вип. 40. – К.: 2004. – С. 130–141.

2. Дауноравичене Г. Некоторые аспекты жанровой ситуации современной музыки / Г. Дауноравичене // Laudamus: сб. науч. ст.: к 60-летию Ю.Н. Холопова; сост. В. С. Ценова, М. Л. Сторожко. – М.: Композитор, 1992. – С. 99–106.

3. Клименко В. Б. Ігрові структури в музиці: естетика, типологія, художня практика : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / В. Б. Клименко. – К., 1999. – 17 с.

4. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность : монография / М. Лобанова. – М.: Сов. композитор, 1990. – 321 с.

5. Лунина А. Композитор – маленькая планета / А. Лунина. – К. : ДУХ І ЛІТЕРА, 2013. – 736 с.

6. Польская И. И. Камерный ансамбль как жанр и культурный феномен / И. И. Польская // Вісник Міжнародного слов'янського університету: Український науково-технічний журнал. – Серія "Мистецтвознавство". – Т. 11, № 1. – Х., 2008. – С. 3–8.

References

1. Veselina O. (2004). Ukrainian cello duet on turn of the century in the context of the postmodern situation, or A brief history of the genre, which is recorded and interpreted one of its personage. Scientific Bulletin of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, ser. "Arts", Vol. 10, issue 40, 130–141[in Ukrainian].

2. Daunoravichene G. (1992). Some aspects of the genre situation in contemporary music. Laudamus, 99–106 [in Russian].

3. Klimenko V. B. (1999). Game structure in music: aesthetic, typology, art practice. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

4. Lobanova M. (1990). Musical styles and genres: history and modernity. Moscow [in Russian].

5. Lunina A.(2013). A composer is a little planet. Kyiv: Dukh I Litera [in Russian].

6. Polskaya I. (2008). Chamber ensemble as a genre and a cultural phenomenon. Ukrainian scientific journal: Bulletin of the International Slavic University, ser. "Arts", Vol. 11, № 1, 3–8 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 08.11.2016 р.

UDC 793.31(477):394.3(477)

Nechitaylo Vladimir
PhD in Arts, associate professor of the Choreography chair, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts
vovka1507@bigmir.net

NATIONAL ETHNIC FUNDAMENTALS OF THE UKRAINIAN TRADITIONAL CHOREOGRAPHIC ART

Purpose of Article. The goal of the article is to research the role and the importance of the nation as a basic element of the traditional folk choreographic art of Ukraine. The main task is to definite the influence of the ethnic component in the formation of Ukrainian choreographic art. **Methodology**. The historical, cultural and analytic methods are used in the research. The mentioned methods allow us to review and analyse the modern Ukrainian choreographic art and to find out its role in the cultural life of the country in the historical context. **Scientific Novelty.** The novelty of the research is the revealing of the deep nature of Ukrainian traditional dance art in the historical context and its correlation with the modern trends of choreographic art. The analysis gives us an opportunity to research ethnic fundamentals of the Ukrainian traditional choreographic art and to analyse the role of the ethnic component in the Ukrainian folk dance art. **Conclusions**. The basis of the Ukrainian folk choreographic art is the ethnic component. It had been developing on the basis of Ukrainian ethnic community for many centuries. Today it's the combination of the ethnic and practical aspects. The modern condition of Ukrainian choreography is the reflection of the historic stage of the national cultural development. Ukrainian dance art is the method of saving the cultural heritage of Ukraine. It also is the manifestation of the cultural-genetic code of Ukrainian nation, the seeking of the own national historic past. It is an effective method of the development of Ukrainian traditions, which is the important element of the national evolution in our country. In the modern cultural process, the folk choreography is an important factor of the development of the collective personal national and cultural identity, which is a basis of the surviving of Ukrainian national culture.

Keywords: Ukrainian folk choreographic art, dance culture of Ukraine, ethnic component, ethnos, tradition.

Нечитайло Володимир Степанович, *кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

Національно-етнічна основа традиційного хореографічного мистецтва України

Мета роботи – дослідити роль та значення етносу як базової складової традиційного народного хореографічного мистецтва України. Визначити вплив етнічної компоненти на формування українського хореографічного мистецтва. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні історико-культурного та аналітичного методів. Вказані методи дають можливість цілісно розглянути та проаналізувати українське народне хореографічне мистецтво на сучасному етапі, визначити його місце та роль у культурному житті країни в історичному ракурсі. **Наукова новизна** роботи полягає в розкритті глибинної сутності українського традиційного хореографічного мистецтва в історичному аспекті та його взаємозв'язку з сучасними тенденціями функціонування. Глибокий аналіз дав можливість дослідити етнічне підґрунтя української традиційної хореографічної культури та визначити, яке місце займає етнічна компонента в українському народному танцювальному мистецтві. **Висновки**. Базисом української народної хореографії є її етнічна складова, яка розвивалася протягом століть на основі українського етносу, однак сьогодні її вже не можна зводити лише на рівень етнічний, як і звужувати її до мистецтва прикладного. Сучасний стан української хореографії відображає історичний етап розвитку художньої культури і мистецтва у національній державі. Українська народна хореографія є засобом збереження

© Nechitaylo V., 2016

надбань традиційної культури, культурно-генетичних кодів українського етносу, а також дієвим засобом пошуку власного історичного минулого, розвитку національної культурно-мистецької традиції, яка є елементом націєтворення на сучасному етапі розвитку української держави. У сучасному культуротворчому процесі народна хореографія є вагомим чинником розвитку колективної та індивідуальної національно-культурної ідентичності, яка є важливим елементом формування та збереження національних культурних цінностей.

Ключові слова: українське народне хореографічне мистецтво, танцювальна культура Україна, етнічний компонент, етнос, традиції.

Нечитайло Владимир Степанович, *кандидат искусствоведения, доцент кафедры хореографии Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Национально-этническая основа традиционного хореографического искусства Украины

Цель работы – исследовать роль и значение этноса как базовой составляющей традиционного народного хореографического искусства Украины. Определить влияние этнического компонента на формирование украинского хореографического искусства. **Методология** исследования заключается в применении историко-культурного и аналитического методов. Указанные методы позволят целостно рассмотреть и проанализировать украинское народное хореографическое искусство на современном этапе и определить его место и роль в культурной жизни страны в историческом ракурсе. **Научная новизна** работы заключается в раскрытии глубинной сущности украинского традиционного хореографического искусства в историческом аспекте и его взаимосвязи с современными тенденциями функционирования. Глубокий анализ позволил исследовать этническое основание украинской традиционной хореографической культуры и определить, какое место занимает этнический компонент в украинском народном танцевальном искусстве. **Выводы**. Основой украинской народной хореографии является ее этническая составляющая, которая развивалась на протяжении веков на основе украинского этноса, однако сегодня уже нельзя сводить только на уровень этнический, как и сужать ее к искусству прикладному. Современное состояние украинской хореографии отражает исторический этап развития художественной культуры и искусства в национальном государстве. Украинская народная хореография является средством сохранения достижений традиционной культуры, культурно-генетических кодов украинского этноса, поиском собственного исторического прошлого, а также действенным средством развития национальной культурно-художественной традиции, которая является действенным элементом нации на современном этапе развития украинского государства. В современном культуротворческом процессе народная хореография является весомым фактором развития коллективной и индивидуальной национально-культурной идентичности, которая является важным элементом формирования и сохранения национальных культурных ценностей.

Ключевые слова: украинское народное хореографическое искусство, танцевальная культура Украины, этнический компонент, этнос, традиции.

Choreography as a part of the national culture reflects the changes, taken place in all areas of community life in the historical period. At the same time, it plays the social and consolidating role in the life of Ukrainian people in various areas of human activity, which are the indispensable components of the state culture.

The Ukrainian folk dance has been forming the vocabulary of movements to create artistic images for a long time. We kept the national identity and mentality of the Ukrainians in folk dances. Today the folk choreography as one of the highest manifestations of human spirituality continues its development, enriches the national art by the patterns of the high art. They represent traditions, which have been evolving for many centuries.

The Folk dance art is an integral part of the artistic culture of the Ukrainian nation. It's closely connected with its development, its awareness and the formation of the national identity. The historical fate of Ukrainian lands, living standards and Ukrainian mentality influenced the evolution of the choreography. We can see the reflection of it in the dance lexicon, artistic images and genre priorities.

The Ukrainian choreographic art is national original phenomenon, included in the global cultural space. It broadcasts common ideas, values and ideals by using defined and special artistic language. It represents the unique and inimitable figurative and symbolic world of Ukrainian folk dance. Ukrainian folk choreography reflects the peculiarities of national character and shows the cultural historical experience of the nation.

The Ukrainian folk choreography is a brilliant example of the national culture. Basing on ethnic roots, today it is the part of the national cultural tradition. It includes the Ukrainian ethnic component and the cultural elements of other nations. The national identity of the Ukrainian folk dance is indisputable, but in the period of globalization, we can ask the following questions: How does it reflect the National origins? How do the categories "ethnic" and "national" relate with each other? How does the Folk choreographic art transform in the epoch of globalization? What does the Folk choreographic art do to avoid the ban influence of the mass culture? To solve the first question we have to find out the correlation of the terms "ethnic" and "national" and their understanding in the Ukrainian folk dance.

There are many definitions of "ethnicity" in the modern philosophical, cultural and art sciences. In his "Dictionary of Cultural studies», Z. Hipters proposes his definition of ethnicity: "ethnicity (Gr. – people) is a stable association of people, historically formed in a particular area on the basis of the social origins. It is characterized by a single language, culture, a way of life, consciousness, mentality "[4, 124]. In the definition, the author underlines the main categories of an ethos, they are territory, language, mentality and consciousness. The ethnicity is a category that has a historical continuity, and is characterized by territorial unity and stability of public relations.

In "The Great Dictionary of Modern Ukrainian Language" ethnicity is interpreted as a "community of people (tribe, nationality, nation), which has historically and social integrity and original stereotype of the behaviour" [3, 358]. As in the previous definition, the author interprets broadly the category of ethnicity.

It includes three hierarchical stages. They are a tribe, a nationality and a nation. However, in the definition the author doesn't emphasize the psychological contrast between the ethnic group and the others ("we" – "they"), but he shows the ethnic stereotype of behaviour which can be defined as the first stage of formation and expression of the national mentality.

The categories "we" – "they" are important for identification of the ethnicity in customary and cultural space that's why it is the basis of the identity. R. Collins states: "ethnic communities are often described as cultural units, which have special cuisine, fashion and lifestyle. These items are created as a result of two interrelated processes: social action which is initially unconscious and creates local features; and cultural boundaries of the group. So its distinctive features are starting to stand out as a special feature of man that does not belong to this group"[6, 22].

M. Borovik notes in its definition of ethnicity as a group of people that "the specificity of the geographical environment, climatic conditions considerably influence the formation of a lifestyle, culture and economic complex, social and psychological characteristics of the group. Among the elements of cultural unity, the most important components are language, religion, customs, traditions, myths, epics, belief in a common origin ... The ethnic solidarity and ethnic identity play the significant role... The element of the contrast with other communities, self-determination on other groups is one of the most important features of ethnic identity" [14, 137-138]. In the definition the author emphasizes the environment as one of the important conditions for the formation of the ethnic group, indicates that the elements of a traditional culture such as religion, customs, traditions, myths, epics are important for ethnic unity and ethnic consciousness because they are the basis of the group identity.

The "Dictionary of Cultural studies" states that ethnic group is "a special kind of people community, formed as a result of their natural development, based on specific stereotypes of consciousness and behaviour. This biosocial community forms and develops by an objective historical process (independent from the will of the people) and can existence for centuries by its self-reproduction"[8, 158]. In this definition, the author pays attention to the objective existence of the ethnic group on the biological and social aspects of its existence and describes the continuity of ethnicity in the historical perspective.

Sikevych Z. underlines the biological and social aspects in the determination of the ethnicity. He considers that an ethnicity is a "special constant, variable in its intensity the experience of group identity and solidarity, formed initially based on biogenetic and biosocial unity, and found in the form of comparison "Us" to "Non-Us" in the intergroup interaction in the ethno-social space" [13].

The last two definitions illustrate the Primordial approach of the ethnicity (representatives – C. Hirtc, F. Bart). According to this approach, the ethnicity is primarily a natural formation, that's why the ethnic culture is viewed as created by nature [5, 233].

Another approach is the Instrumentalist one (E. Smith, A. Cohen). The representative of it thinks that the ethnicity serves as a tool of manipulation. The Constructivist approach (T.Glakmen, P. Verher) proposes the understanding of ethnicity primarily as a social phenomenon without any cultural basis [11, 106].

In Ukrainian science, the understanding of ethnicity in social coordinates is quite widespread. In the representatives of this approach, don't select culture-component as as an important factor in the formation of the ethnic group. For example, I. Kononov believes that ethnicity is "a social community that exists due to exchangeable processes unfolding in the everyday life. Its main goal is the reproduction a person. The ethnicity primarily is associated with forms of relationship and everyday life"[7, 54]. The scientist highlights the communicative aspect as the basic one, focusing on everyday communication where the communities act. According to I. Kononov, the personality, as the ethnic one, is formed in everyday communication in the community. The ethnic identity show a collective expression and the identity of the personality. It is a feature of his/her cultural genetic and ethnic identity. However, the relationship between the individual and the collective is quite natural in the Pre-Industrial period of life. During that period, the ethnic community was the basis for the existence of a man (traditional society). The personality formed through the social communication. Afterwards, later people created new approaches to explain the ethnicity.

Social and natural ingredients are important in determining the ethnic group. Many researchers emphasize the importance of the psychological factors in the ethnic groups. In her lecture-course of Cultural studies, Matveeva L. notes that the ethnic group is "historically formed stable unity of the people (tribe, nationality, nation). Its common cultural unity leads to the common worldview (the principle of" we "-" they "). The necessary conditions of ethnic group are a common territory and language "[12, 484]. It is noted that the territory and the language are marked as basic factors in the formation of ethnicity, the self-conscience and psychological categories are considered in the parallel "we" – "they". The author underlines that the self-conscience is one of the main features of the self-identity.

The psychological categories are the basis of ethnic or national character. Bromley Yu. and Podolnyy R. explain the national character by the special features, inherent each ethnic group. It is the combination of general and specific characteristics and associated with the ideals, beliefs of the ethnicity [2, 106-108].

Lurie S. thinks that the basis of ethnicity is unconscious images that people have experienced during their life. They made it with the cultural values dominant and the ethnic constants. The researcher describes them as "out-conscious complexes, formed in the process of adapting of the human collective (ethnic) to the natural and social environment. In the ethnic culture, they performed the role of the main mechanisms of psychological adaptation of the ethnicity to the environment" [10, 297-298].

Bilyk B. says that ethnic group is characterized by the following elements: "1) self-name (ethnonym), linked with the name of area of its residence; 2) territorial integrity as a condition of the formation and existence of the ethnic group; 3) the presence of anthropological (racial) features; 4) the manifestation of the culture (material culture – tools, shelter, clothing, etc., spiritual culture – religion, education system, science, literature, art, etc.). Each ethnic community is a cultural integrity, which includes ethnic identity and self-understanding of the origin of all community members (individuals, social groups-stratas) in their historical practices" [1, 35]. This definition is one of the best because it focuses on the material components (territory, anthropological features) and spiritual ones (culture, religion, identity). It emphasizes the territorial and cultural ethnic identity and the historical continuity.

The famous ethnologists Bromley J., Podolnyy R. underline the importance of ethnonyms and toponyms for the national identity. They also indicate that each ethnic group has self-ethnonym that expresses the character of the ethnic group. We can meet the cases when we use the toponyms instead the ethnonyms. The toponym is the name of the territory where the ethic group lives. Ethnonyms are more stable than toponyms and formed by the self-consciousness of the group. However, we cannot explain the nature of the ethnonym only by the self-name because it doesn't include all aspects of the ethnic self-consciousness [2, 17].

Bromley J. and Podolnyy R. note that the ethnonyms as well as the toponyms are the external features of the ethnicity. According to scientists, the internal feature is the ethnic identity. The last one is a subjective property of the nation. Besides, the scientists distinguish the objective characteristics of the ethnic group. They are a physical type of people (racial profile), the culture of people, tools, household tradition, traditional housing, clothing and cuisine, family, wedding rites, communication, religion, language etc. [2, 18]. These characteristics mostly correspond to the nature of the ethnicity in the Pre-Industrial period.

An indication of ethnicity is the ethnic identity. A nation identifies its ethnicity among others, dividing all people into two groups "we" – "they". It allows the nation to identify itself apart from the other. The nation points out the differences between close and far neighbours, reflects them in terms "our" and "strange". The ethnic identity is the subjective category comparing with the others. The objective categories are a territory, a language, a cultural unity, the mentality. Though the objective categories are stable, the subjective ones often play the most important roles. They greatly influence the objective existence of ethnic and social groups [2, 118].

In contrast to the constructivist approach, many scientists (among the above-mentioned authors – B. Bilyk, M. Borovik, S. Hipters, R. Collins, S. Lurie, L. Matveeva) note that an important component of the formation of the ethnicity is a culture. According to I. Lysyi and V. Mazepa, in the ethnic process "the culture is a way of reflection of the world by this ethnic group, the configuration of the ethnic spirituality and its constants which to form its identity and the self" [9, 122].

Thus we can distinguish such important constants of the ethnic group as 1) geographic, biological and territorial components as objective factors in the formation and existence of the ethnic group; 2) pattern, psychological structure, mentality and identity as subjective factors of the ethnic group's being; 3) the culture component, which includes the elements of material (tools, housing, clothing, etc.) and spiritual cultures (language, beliefs, myths, customs, ceremonies, education, science, art, etc.).

We must note the place of the ethnic component in traditional dance. The Ukrainian folk choreography kept the features of Ukrainian ethnic culture, based on authentic folk dances, on traditional dance, which was formed by the ancient religious rituals or customers of the Ukrainian life. Folk dance in a traditional society (ethnic stage of development of the Ukrainian people) had the applied character. The modern Ukrainian folk choreography is primarily a dominated artistic component. The basis of Ukrainian folk dance is its ethnic component which has been forming for centuries of Ukrainian history. The basic folk dance lexicon and symbolic codes were formed in the Pre-national (ethnic) period of the development of the Ukrainians.

Today, Ukrainian folk choreography is not the ethnic phenomenon; instead, it is the part of national culture. The modern state of Ukrainian choreography reflects the current stage of development of the art in the nation state. Nowadays, folk choreography is a well-established kind of Art and has the applied character. In the dance lexicon, it continues keeping the archetype foundations of the Ukrainians.

Література

1. Білик Б. І. Етнокультурологія: поняття і терміни. Довідник / Б. І. Білик. – К. : ДАКККіМ. 2007. – 111 с.
2. Бромлей Ю. В. Человечество – это народы / Ю. В. Бромлей, Р. Подольный. – М. : Мысль, 1990. – 391 с.
3. Великий тлумачний словник сучасної української мови / [за ред. В.Т. Буселя]. – К. ; Ірпінь : ВТФ «Перун», 2005. – 1728 с.
4. Гіптерс З. В. Культурологічний словник-довідник / З. В. Гіптерс. – К. : ВД «Професіонал», 2006. – 328 с.
5. Жижек С. Возвышенный объект идеологии / С. Жижек. – М. : Изд-во «Художественный журнал», 1999. – 238 с.
6. Коллинз Р. «Балканизация» или «американизация»: геополитическая теория этнических изменений / Р. Коллинз // Логос. – 2005. – № 1. – С. 19–64.
7. Кононов І. Етнос. Цінності. Комунікація (Донбас в етнокультурних координатах України) / І. Кононов. – Луганськ : Альма-матер. 2000. – С. 45–67.
8. Культурологічний словник / [за ред. В. І. Рожка, О. В. Антонюка]. – К. : НМАУ, 2012. – 464 с.
9. Лисий І. Національні виміри художньої культури (до постановки проблеми) / І. Лисий, В. Мазепа // Феномен української культури: методологічні засади осмислення. – К. : Фенікс, 1996. – С. 306–318.(100)

10. Лурье С. Историческая этнология: учеб. пособие / С. Лурье. – М. : Гаудеамус, 2004. – 624 с.
11. Лурье С. В. Национализм, этничность, культура. Категории науки и историческая практика / С. В. Лурье // Общественные науки и современность. – 1999. – № 4. – С. 101–111.
12. Матвєєва Л. Л. Культурологія: Курс лекцій: навч. Посібник / Л. Л. Матвєєва. – К. : Либідь, 2005. – 512 с.
13. Сикевич З. В. О соотношении этнического и социального / З. В. Сикевич // Журнал социологии и социальной антропологии. – 1992. – Т. II. – № 2. – С. 41–45.
14. Філософія: Словник-довідник: навчальний посібник / [за ред.: І. Ф. Надольного, І. І. Пилипенка, В. Г. Чернеця]. – [3-є вид., доп., випр. і перероб.]. – К. : НАКККіМ, 2011. – 480 с.

References

1. Bilyk, B. I. (2007). Ethno-cultural studies: concepts and terms. Kyiv: DAKKKiM [in Ukrainian].
2. Bromlei, Yu. V. & Podolnyi, R. (1990). Humanity is nations. Moscow: Mysl [in Russian].
3. Buselia, V.T. (2005). Great explaining vocabulary of modern Ukrainian language. Kyiv: VTF «Perun» [in Ukrainian].
4. Hipters, Z. V. (2006). Culturological dictionary. Kyiv: VD «Profesional» [in Russian].
5. Zhyzhek, S. (1999). Objects of the ideology. Moscow: Yzd-vo «Khudozhestvennyi zhurnal» [in Russian].
6. Kollynz, R. (2005). «Balkanyzation» or «Americanization»: geo-political theory of the ethnic changes. Lohos, 1, 19–64 [in Ukrainian].
7. Kononov, I. (2000). Ethnos. Values. Communication. (Donbass in etno-cultural in the coordination of Ukraine. Luhansk: Alma-mater [in Ukrainian].
8. Culturological dictionary. (2012). Rozhka V. I. & Antoniuka, O. V. [Eds.]. Kyiv: NMAU [in Ukrainian].
9. Lysyi, I., Mazepa, V. (1996). National modes of Fine culture (regarding ot issue). Fenomen ukrainskoi kultury: metodolohichni zasady osmyslennia, 100, 306–318.
10. Lure, S. (2004). Historical ethnology. Moscow: Haudeamus [in Russian].
11. Lure, S. V. (1999). Nationalism, ethnicity, culture. Categories of science and historical practice, Obshchestvennыe nauky y sovremennost, 4, 101–111 [in Russian].
12. Matvieieva, L. L. (2005). Cultural studies. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
13. Sykevych, Z. V. (1992). About regarding of ethnic and social. Zhurnal sotsyolohyy y sotsyalnoi antropolohyy, II, 2, 41–45 [in Russian].
14. I. Nadolnyi, F., Pylypenko I.I., Chernetsia, V. H. (2011). Philosophy: dictionary. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 17.11.2016 р.

УДК 781.2.1

П'ятницька-Позднякова Ірина Станіславівна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
докторант Національної музичної
академії України ім. П. І.Чайковського
i_pyatnizkaya@mail.ru

СЕМІОТИЧНЕ РОЗУМІННЯ КАТЕГОРІЇ «ЗНАК» У КОНТЕКСТІ РАННЬОСЕРЕДНЬОВІЧНОГО ДИСКУРСУ

Мета роботи. Дослідження пов'язане з пошуком семіотичного розуміння категорії «знак» у контексті ранньосередньовічного дискурсу. Попри ґрунтовний шар наукових досліджень творчості видатного християнського філософа св. Аврелія Августина Блаженного, знакова доктрина мислителя, розосереджена у різних трактатах, залишається маловивченою. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні аналітичного методу, завдяки чому було виявлено основні концептуальні положення знакової теорії. Зазначений метод дав змогу проаналізувати та узагальнити глибокі умовиводи теолога, що сприяли формуванню структурованого знання про знаки, яке й до сьогодні не втратило своєї актуальності. **Наукова новизна** полягає у виокремленні семіотичного розуміння категорії «знак» у контексті знакової доктрини блж. Августина. Аналіз та порівняння різних думок мислителя дав можливість з'ясувати, що знак мислився не тільки як інструмент інтерпретації Святого Письма, а й набув значення універсальної сутності, за допомого якого відбувалося пізнання світу. **Висновки**. Осмислення основних положень знакової теорії блж. Августина дає підстави стверджувати, що саме у трактатах мислителя було вперше в історії західноєвропейської ранньосередньовічної думки заявлено суто семіотичне розуміння категорії «знак», що залишалося практично єдиним майже до кінця XVII ст. Розмежування речей на природні та дані дало змогу мислителю здійснити розподіл Буття на культурне і природне, вказати на те, що будь-яка річ функціонує як знак, якщо у процесі її сприйняття відбувається усвідомлення чогось ще, крім неї самої.

Ключові слова: семіотика, знак, символ, значення, семіозис.

Пятницкая-Позднякова Ирина Станислововна, *кандидат искусствоведения, доцент, докторант Национальной музыкальной академии Украины им. П. И.Чайковского*

Семиотическое понимание категории «знак» в контексте раннесредневекового дискурса.

Цель работы. Исследование связано с поиском семиотического понимания категории «знак» в контексте раннесредневекового дискурса. Несмотря на фундаментальный пласт научных исследований творчества

© П'ятницька-Позднякова І. С., 2016

выдающегося христианского философа св. Аврелия Августина Блаженного, знаковая доктрина мыслителя, рассредоточенная в различных трактатах, остается малоизученной. **Методология** исследования заключается в применении аналитического метода, благодаря чему было выявлено основные концептуальные положения знаковой теории. Указанный метод позволил проанализировать и обобщить глубокие умозаключения теолога, способствовавшие формированию структурированного знания о знаках, которое до сих пор не утратило своей актуальности. **Научная новизна** заключается в выделении семиотического понимания категории «знак» в контексте знаковой доктрины блж. Августина. Анализ и сравнение разных положений мыслителя позволил выяснить, что знак мыслился не только как инструмент интерпретации Священного Писания, но и приобрел значение универсальной сущности, с помощью которой происходило познание мира. **Выводы**. Осмысление основных положений знаковой теории блж. Августина позволяет говорить о том, что именно в трактатах мыслителя впервые в истории западноевропейской раннесредневековой мысли заявлено семиотическое понимание категории «знак», что оставалось практически единственным почти до конца XVII в. Разграничение вещей на природные и данные позволило мыслителю осуществить распределение Бытия на культурное и природное, указать на то, что любая вещь функционирует как знак, если в процессе ее восприятия происходит осознание чего-то еще, кроме нее самой.

Ключевые слова: семиотика, знак, символ, значение, семиозис.

P'yatniskaya-Pozdnyakova Irina, *PhD in Arts, Associate Professor, postdoctoral student of the National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky*

Semiotic understanding of the "sign" category in the context of early medieval discourse

The purpose of the work. This study is related to semiotic understanding of the category "sign" in the context of early medieval discourse. Despite the fundamental body of academic research of the work of a prominent Christian philosopher St. Aurelius Augustine the blessed, the iconic doctrine of the thinker, dispersed in various treatises, remains poorly understood. The **methodology** of research involves the application of an analytical method, which resulted in the identified basic concepts of symbolic theory. This method allowed us to analyze and summarize the profound reasoning of the theologian, which contributed to the formation of a structured knowledge of signs, which still has not lost its relevance. **Scientific novelty** lies in the selection of a semiotic understanding of the category "sign" in the context of landmark doctrine Augustine the blessed. Analysis and comparison of the different provisions of the thinker showed that the sign was conceived not only as a tool of interpretation of the Holy Scriptures, but also acquired the meaning of a universal essence, which was the knowledge of the world. **Conclusions**. Understanding of the main provisions of the landmark theory of Augustine the blessed suggests that it is in the treatises of the thinker for the first time in the history of Western medieval thought stated semiotic understanding of the category of "sign" that was practically the only almost to the end of the XVII century. The distinction between things natural and the data allowed the thinker to carry out the distribution of Existence on cultural and natural, to indicate that anything functioning as a sign, if in the process of perception the awareness of something else, but herself.

Keywords: semiotics, sign, symbol, meaning, semiozis.

Актуальність теми дослідження. Проблематика вивчення ґенези знакових теорій дає змогу не тільки визначити вектор розвитку семіотики як науки, а й осягнути механізм функціонування семіозису як процесу знакоутворення в конкретному історико-культурному періоді. Ранньосередньовічна традиція виявилася однією з маловивчених періодів розвитку семіотичних теорій, де категорія «знак» уперше набула свого семіотичного навантаження. Зважаючи на це, нами було проаналізовано праці видатного мислителя св. Аврелія Августина Блаженного, у різних трактатах якого вперше заявлено семіотичний підхід у розумінні знака. Таке твердження дає нам можливість визначити коло проблем, методи їх дослідження, духовний досвід та глибокі умовиводи теолога, що сприяли формуванню структурованого знання про знаки, яке й досі не втратило актуальності та в сукупності склало потужний фундамент для подальших наукових рефлексій.

Мета дослідження. Трактати блж. Августина достатньо ґрунтовно вивчені з різних аспектів, про що свідчать фундаментальні праці зі середньовічної філософії В. В. Бичкова, А. Ф. Лосєва, О. А. Столярова, Г. Г. Майорова, В. І. Герьє, В. М. Лосського, І. Ф. Мейєндорфа, С. С. Нєрєтіної, Д. К. Бурлаки, С. Гарізона та багатьох інших. Попри значну кількість найрізноманітніших досліджень творчості блж. Августина, знакова доктрина, положення якої розосереджені у різних трактатах мислителя, залишилась маловивченою, що і визначило мету даної статті.

Наукова новизна дослідження полягає в аналізі трактатів блж. Августина з позицій семіотичного розуміння категорії «знак», що дозволило зробити висновок про новий підхід в інтерпретації знака, започаткований теологом.

Виклад основного матеріалу. У контексті ранньосередньовічної практики «знак» мислився як універсальний інструмент пізнання та усвідомлення Буття, як річ, що чуттєво сприймається, незалежно від того, чим вона є у її фізичному розумінні (тілом, зоровим образом, набором звуків тощо). Знак (символ) використовувався з метою осмислення й тлумачення Святого Письма, що вимагало вміння інтерпретувати події, які мали знаковий характер. Знак мислився як чуттєва річ, що інструментально (або формально) дозволяє пізнати іншу річ та поділялися на «інструментальні» (такі, що мають чуттєву природу, завдяки якій пізнаються) та «формальні» (такі, що не мають чуттєвої природи, але завдяки яким отримуються знання про речі, що пізнаються). При цьому сутність речі та сутність знака цієї речі не тотожні одне одному, оскільки річ мислилася як така, що або співвідноситься з іншою річчю (виступає

як означуване – І.П.), або співвідноситься із пізнавальною здатністю суб'єкта та залежить від його позиції. Фізична сутність речі мислилася знаком, що має матеріальну якість природної субстанції, а семіотична сутність – знаком, що має формальний зміст у процесі його пізнання.

Ранньосередньовічною думкою, крім «природних» та «встановлених», виокремлювалися знаки вказівні (вказують на те, що існує зараз і тепер), інструментальні (вказують на інші знаки буття), формальні (вказують на об'єкти, але самі не потребують чуттєвого пізнання), супровідні (або знаки «за звичкою»), знаки-символи тощо. Розмежування на знаки «практичні» та «споглядальні» було озвучено у праці Томи Аквінського «Сума теології» [17, 579]. Загалом поняття знака виходило із розуміння репрезентації як здатності уявити ті об'єкти, що безпосередньо представляють самих себе, у той час як процес означення вважався здатністю позначати будь-що, але крім власне самого об'єкту, заміщуючи його тим, що від нього відмінне. На цій основі відбулося розмежування понять репрезентація (заміщення, уподібнення) та презентація (представлення).

Новий підхід у розумінні та інтерпретації знака було заявлено у працях одного з видатних мислителів ранньосередньовічної думки св. Аврелія Августина Блаженного. У своєму визначенні знака блж. Августин наполягав на предметному його розумінні. Тобто знак – це будь-яка річ, що має самостійне існування незалежно від того, чи включена вона у знакову ситуацію. Знаки використовують виключно для «позначення» чогось, але їх значення поза знаковою ситуацією незначне. На думку мислителя, знаки вказують на те, чим вони не є самі, хоча можуть позначати і самих себе, на зразок слів: «слово», «знак». Тобто знаки можуть мати різні за характером значення, наприклад слово «знак» має більший діапазон значень, ніж «слово», а «ім'я» та «слово» хоча й не тотожні за значенням, але вагомі за змістом.

Основну увагу блж. Августин приділяв вербальним знакам, на яких зафіксовано сакральні тексти, але разом із тим, не виключав і суто смислових рівнів, що виконують у біблійному тексті знакові функції. Зокрема, в одному зі своїх ранніх творів «De magistro» (Про вчителя) (389 р.) [10] блж. Августином було дано дефініцію «знака». У трактаті мислитель наголошував на тому, що знаки мають різну природу, але одне й те саме може бути позначено знаками різного роду. Тобто знаки можуть вказувати або на інші знаки, або на те, що не є знаком. Предмети, що можуть позначатися знаками, хоча самі не є знаками, мислитель називав «significabilia» (означуваним), у той час як «signa universaliter» – це знаки які можуть позначати будь-що (ними можуть бути і слова). Отже, будь-яке слово – це знак, але не будь-який знак – це слово. Мовний знак може бути сприйнятий і як знак (слово), і як предмет, що позначає (на зразок слова «людина»). На думку мислителя, означуване є важливішим за сам знак, але в знаковій ситуації важливу роль відіграють не самі знаки, а предмети, що позначаються. Слова умовні та належать тому чи іншому часу, а сутність того, що вони позначають, залишається практично незмінною.

У трактаті «De magistro» блж. Августин наводить приклади різних видів діяльності, яким не можна навчитися без допомоги вербальних знаків, але робить досить несподіваний висновок, наголошуючи на тому, що за допомогою слів не можна нічому навчитися, адже знання від Бога, а слова тільки спонукають душу до внутрішнього пошуку істини. Ґрунтовне роз'яснення цього тезису вміщено у трудах з Патрології одного з видатних дослідників творчості мислителя І. В. Попова: «Той, у кого ми запитуємо і хто нас навчає, є існуючий в середині людини Христос, тобто незмінна сила Божа і вічна Премудрість» [16, 462].

Основний зміст вчення про знаки зосереджено у другій книзі трактату блж. Августина «De doctrina Christiana» («Про християнську науку», завершений у 426 р.), де у першій главі дається визначення знака: «…знак є те, що себе являє почуттю, крім форми (species), змушуючи приходити на думку щось інше» («Signum est quod et se ipsum sensui et praeter se aliquid animo ostendit») [20]. Саме у цій дефініції знака у сконцентрованому вигляді зосереджено базові положення семіотичної доктрини блж. Августина. Тобто знак – це не ментальне утворення або понятійний зміст, а річ як у широкому, так і вузькому розумінні; це «суще», що існує поза та незалежно від процесу мислення і водночас це річ, що використовується для його позначення. Отже, знак фігурує і як фізична сутність, і як передумова пізнання того, що є відмінним від нього самого. У доктрині блж. Августина зовнішні (мовні) знаки дозволяють пізнати «слово ментальне», тобто образ речі, але не саму річ.

Мислитель поділяв знаки на «signa naturalia» (природні) й «signa data» (дані, умовні): «Природні – це ті які без наміру і будь-якого бажання [що-небудь] означати дозволяють пізнати крім себе і щось інше» [4]. У той час, як даними (в сучасному розумінні конвенціональними – І.П.) блж. Августин називає знаки якими «…за взаємною згодою і наскільки можливо, визначають себе для демонстрації хвилювання своєї душі, або почуттів, або будь-яких понять» [4]. Якщо природні знаки виникають без будь-якого наміру, то знаки дані виникають тільки за умов процесу означення.

Природні знаки, на думку мислителя, «…прикладаються до означуваних речей, для вираження яких вони встановлені, наприклад, ми говоримо «віл», коли маємо на увазі «тварину», яку всі люди разом із нами називають цим латинським іменем», у той час як знаки «дані» позначають «… ті самі речі, які ми позначаємо власними словами, вживаються і для позначення чогось іншого» [4]. При цьому, знак та річ можуть бути фізично однією сутністю, але в залежності від вживання набувати різного значення. Різниця між знаком та річчю є функціональною, тому різниця у процесі їх пізнання визначається не фізичною природою того, що пізнається, а точкою зору того, хто пізнає; не природою самої речі, а тим, що є відмінним від неї самої. В такому контексті процес означення є складним, оскільки спочатку фізична природа знака повинна бути усвідомлена, а вже потім інтелект пізнає його смислове значення. Тобто

знак та означуване у знаках «signa natura» знаходяться у причинно-наслідкових відносинах, а знак набуває значення завдяки розумовим діям.

Умовні знаки мислитель поділяв на дві групи: «signa propria» (або буквальні), що пізнаються у процесі вивчення мови та слугують для позначення явищ та предметів, задля яких були винайдені) та «signa translate» (або переносні), що пізнаються у процесі вивчення наук та мистецтва для позначення «означуваного».

Теолог прагнув з'ясувати чому відбувається процес означення: «І у нас є тільки одна причина для позначення ‹...› знака – вийняти і перенести в душу іншого те ‹...› що створює знак» [4]. У главі XI трактату «De doctrine Christiana» блж. Августин наголошував на тому, що знання мов дасть можливість зрозуміти значення знаків, а в XVI главі вчений додає, що необхідно і знання речей: «Якщо ж у переведених знаках читача змусить сумніватися щось невідоме, то це треба дослідити за допомогою знання або мов, або речей» [4]. Отже, мислитель прагнув зрозуміти чи можливе набуття знання та як за допомогою знака воно передається. Саме слова, на думку мислителя, за допомогою яких передаються думки та почуття, можуть замінити знаки, але не навпаки: «…безліч знаків переважно полягає у словах, якими люди виражають свої думки. Адже усі роди знаків, які я коротко згадав, я міг виразити словами, але слів цими знаками [виразити] ні в якому разі» [4]. При цьому, під «словами» св. Августин розумів слова артикульовані, тобто такі, що звучать (вторинна система знаків – І. П.). До речі, суголосним є висловлювання Аристотеля, який також розрізняв зовнішній звук та внутрішнє уявлення про нього: «Те, що у звукосполученнях, – це знаки уявлень в душі, а письмена – знаки того, що у звукосполученнях» [5, 93]. Тобто одні й ті самі уявлення про предмети у різних народів позначаються на письмі та виголошуються різними мовами. Саме думка Аристотеля про внутрішні уявлення (passions animae), переведена та прокоментована Боецієм, разом з ідеями блж. Августина, викладеними у трактаті «Про Трійцю», набудуть значення визначальних для подальшого розвитку вчення про внутрішнє слово.

Слово сприймалося як символ, адже у ньому зосереджена істина, тому воно не тільки духовне, а й мислиме. За допомогою слова можливе осягнення сакральних текстів та явищ Буття. Таке розуміння слова у подальшому сформувало середньовічний тип мислення. Слово як одиниця мови в контексті Святого Письма набуло метафоричних абрисів, оскільки написане (видиме) не завжди означало виражене. Блж. Августин спробував подолати протиріччя між словом та його розумінням і надати різним тлумаченням канонічні інтерпретації. На думку мислителя, причиною нерозуміння слова Святого Письма є нездатність відчути внутрішню мовну форму, яка притаманна «імені», що використовує звукову та зовнішню форму для означення речей і вираження предметного значення (змісту). Тобто внутрішня форма предмета – це його смисл у реальності мовного буття. Задля цього блж. Августин виокремлює слова «вимовлені» (або слова-знаки) та «ментальні» (або слова у їх справжньому, глибокому розумінні): «…слово, що звучить ззовні, є знак слова, видимого зсередини; ‹...› Адже те, що виголошується плотськими устами, є голос слова, і саме називається словом на основі того, для зовнішнього виявлення якого воно використовується» [1, 363]. Саме ментальні слова, на думку блж. Августина, лежать в основі мислення, що «…передує усім знакам, якими означується, і яке народжується з усвідомлення, що перебуває у душі, коли те саме знання вимовляється внутрішнім чином так, як воно є» [1, 364]. Думка в уяві поєднується зі звуковим образом «зовнішнього слова» та отримавши звукову матерію стає артикульованою, щоби бути виголошеною.

Мислитель вважав, що назви речей та явищ виникали довільно (принцип конвенціональності – І. П.): «…пізнаній речі, у якої немає ніякого загальновживаного імені, можна дати будь-яке ім'я» [3, 83]. Тобто мова має суто інструментальний характер, де головним критерієм якості мовлення є її ясність, а слів – їх істинність: «Яка користь від золотого ключа, якщо ним не можна відімкнути того, що ми хочемо відімкнути?» [11, 189]. На думку мислителя, мова є засобом «…для означення всього, що відчуває душа і що вона бажає виявити іншим» [11, 85]. Прагнення осягнути Буття в його функціональному аспекті вимагало інструментального підходу до слова і мови загалом, де важливу роль відігравав суб'єкт комунікації, який прагнув «являти волю свою» [10, 265]. Суто практичні потреби використання слів у церковній практиці і спрямувало дослідницьку думку блж. Августина на виявлення «знакової» сутності мови, де «знак» був інструментом для розуміння «знакових» подій в будь-якій сфері Буття.

У подальшому, в трактаті «De Trinitate» [21], блж. Августин розвине думку про «слово внутрішнє» та «слово зовнішнє». Слово внутрішнє – «verbum mentis» – це думка про предмет, що знаходить для себе вираження в тому чи іншому звуку та не належить до певної мови: «Так народжується внутрішнє слово, що не належить жодній мові, ‹...› яке виникає в уяві, розуміння, яке вже було у пам'яті, але було приховано» [16, 460]. Отже, внутрішнє слово – це той образ речі, що не відповідає дійсності, але створений за допомогою уяви та знаходиться у полі духовного зору: «Все пізнане, доки воно може бути вилучено з пам'яті та визначено, називається словом, відображеним в душі» [16, 461]. Мислитель доходить висновку, що «verbum mentis», або «слово розуму», є певною особливою думкою, що існує до його моменту оформлення у слові, на відміну від «verbum vocis», або «слова зовнішнього», виголошеного. Саме «внутрішнє слово» блж. Августин називає знаком, а звук – знаком «внутрішнього слова». Ґрунтовне пояснення цього тезису мислителя надано у трудах з Патрології В. І. Попова, де наголошується на тому, що «внутрішнім словом» мислитель називає думку в її актуальному стані, виголошеною у слові «зовнішньому»: «…внутрішнім словом називається думка, яку споглядаємо у даний момент в її

незмінній Премудрості. Так, у вічній Істині розум бачить форму, відповідно до якої ми існуємо і правильно діємо» [16, 461]. Образ звуку, що зберігається в пам'яті та відтворюється за допомогою уяви, блж. Августин називав «зовнішнім словом», тому «образ виголошеного слова так само, як і воно саме, являє собою частину певної мови» [16, 459].

«Внутрішнє слово», на думку мислителя, є невидимим, але звук, що його позначає, відчувається слухом: «Як внутрішнє слово втілюється у звуці, так Слово Боже сприйняло плоть, завдяки якій було видиме та відчутне. Як природа Божественного Слова, ставши людиною, не перетворилася у плоть,так внутрішнє слово, виголошене, не перетворюється у звук. З такого відношення між поняттям та звуком в імені саме собою з'ясовується, що словом в істинному значенні можна назвати тільки слово внутрішнє, звук має цю назву лише тому, що його сприйняв, і тому було б точніше назвати його голосом слова» [16, 462]. Але не будь-яке внутрішнє уявлення, на думку мислителя, є «внутрішнім словом», а таке, що осмислюється та виголошується.

Розвиваючи вчення стоїків про слово, мислитель наголошував, що виголошений звук є «чимось тілесним», у той час як образ звуку – «безтілесний» та залишається у нашій уяві після того, як виголошений. Одні й ті ж самі звуки викликають різні враження, але їх використовують не тому, що вони позначають певні речі, а тому, що є певна домовленість «відносно їх значення» [16, 458]. Отже, знак мислився як семіотична сутність: «Але якщо саме слово складається зі звука і знака, в якому звук призначений для слуху, а знак – для розуму, то чи ти не розумієш, що в імені, як у певній одухотвореній істоті, звук є тілом, а знак ніби душею звука?» [16, 462]. У цьому тезисі задовго до праць Ч. Пірса–Ф. де Соссюра висловлено розуміння тріадичної природи знака, що у подальшому буде розвинуто у працях семіотичного спрямування. Тут можемо провести паралель із тривимірною структурою часу, що формує внутрішню духовність особистості, виголошену в трактаті блж. Августина «Сповідь» [6]. Мислитель вважав, що душа особистості творить (конституює) час та існує у тривимірному просторі, де пам'ять утримує минуле, увага відтворює сучасне, а спрямування у майбутнє живить сподівання. Ідея творення часу в подальшому буде розвинута у філософії екзистенціалізму та феноменології ХХ ст.

Завдяки виокремленню різних видів слів блж. Августин прагне осягнути роль знака у механізмі передачі думки. Як роз'яснює В. І. Попов, цей механізм складається з чотирьох етапів: «Його вихідною точкою служить внутрішнє слово мовця. З прихованого стану воно переходить у звук та досягає у ньому слухових органів співбесідника. У його розумі звук перетворюється у слухові відчуття, тобто переходить у стан психічного образа, а цей останній збуджує внутрішнє слово. Таким чином, внутрішнє слово займає початковий та кінцевий пункт в цій лінії повідомлення двох душ, а зовнішнє слово – звук і його психічний образ – є двома проміжними ланками» [16, 463]. Отже, у механізмі передачі думки, як стверджує мислитель, визначальну роль відіграє психологічна функція знака, що набуває естетичного значення та мислиться як художній знак.

На думку блж. Августина, знак можна пояснити за допомогою самого знака, у той час як предмети виражають себе в дії та можуть бути усвідомлені завдяки знакам, хоча самі не є знаками. Слово, на думку мислителя, завжди буде виражати щось загальне, у той час як ім'я – конкретне. Якщо слову притаманна багатозначність та різне тлумачення смислу, то знак має ширше значення, ніж слово, оскільки знак може бути представлений у вигляді зорового образу, дії, речі тощо. Тобто, знаки будуть не зрозумілими, якщо вони не усвідомлені. Мислитель доходить висновку, що складність у розумінні Святого Письма полягає не у символізмі слів, а у їх розумінні: «…язик виголошує потаємні та таємничі знамення, якими, якщо вони незрозумілі для розуму, ніхто не наставляється, чує те, чого не розуміє» [8, 634-635]. Отже, слово повинно направляти до пошуку істини, а знаки розкривати своє значення: «розуміти розум повинен тією мірою, в якій він може наблизитися та долучитися до незмінної істини» [2, 52]. Розуміння та зримість предмета, з точки зору блж. Августина, суть нероздільні: «Само ж бачення є те розуміння, яке з'являється в душі, що складається з осягнення і того, що усвідомлено» [8, 380]. Пізнання ж істини, що є пошуком значень, можливе за допомогою знаків: «не пізнання, як нам здається, існує для знака, а навпаки, знак – для пізнання» [10, 295].

Знакова доктрина блж. Августина поєднала у собі різні типи знаків за їх функціональною ознакою, що було на той час інноваційним явищем. Безумовно, деякі питання так і залишилися не вирішеними, але сама проблематика вже була заявлена. Погляди мислителя були своєрідним узагальненням принципів та ідей, що відображали закономірності мислення того часу та виражені за допомогою категорій «знак», «символ», «істина», «значення», «смисл». Серед цих категорій «знак» був головним у його вченні, завдяки якому можна осмислити не тільки слово Святого Письма, а й будь-яке явище Буття. Теолог розрізняв такі категорії як «смисл» та «значення», але наголошував на тому, що пізнання істини не можливе без звернення до мови. Тенденція розуміти мову в широкому семіотичному контексті відповідала завданням комунікативної реальності того часу, що розмивало межі різних знакових систем. Саме з цих позицій мислилася і діалектика як наука про правильне тлумачення (розуміння) за допомогою слів, які є суть знаки предметів, природних та культурних явищ.

На думку блж. Августина, неможливо осягнути значення слова поза його формою, оскільки це призведе до неусвідомленого знання. Єдиним способом зрозуміти смисл слова вважалося усвідомлення його зовнішньої форми, або «звукового символу». Якщо смисл слова не зрозумілий та значення його неусвідомлене, то тільки мова (оригіналу) дозволить позбутися багатозначності. Задля цього, з

точки зору блж. Августина, людський розум і створив письмо, що було-б не можливим, якби «безліч речей являлося в уявленні безкінечним, без певних меж» [7, 169]. В такому контексті тріада вчення блж. Августина – «ім'я – слово – знак» – є своєрідним зерном його знакової доктрини.

У трактаті «De musica libri sex» [19], або «Про музику», у шести книгах (завершений між 389 та 391 рр.), знакові відношення були перенесені на ґрунт естетичного сприйняття мистецтва, механізм функціонування якого побудований за принципом: митець – знак (твір мистецтва) – реципієнт. Трактат, в якому мислитель говорить «про прекрасне у часі та поступово підводить думку читача від краси тілесної до її принципу, від змінного до незмінного» [15, 345], являє собою цілісну естетичну концепцію, шість книг якого умовно можна об'єднати у три розділи. У першому (перша книга трактату) викладено основи музики, її раціональної та чуттєвої природи; у другому (друга – п'ята книги трактату) проаналізовано метро-ритмічні основи (систематика стоп та способи їх поєднання, різниця між метром та ритмом тощо); у третьому (шоста книга трактату) порушуються питання чуттєвого сприйняття «незмінних» чисел, визначено місце та роль мистецтва на шляху до пізнання Буття, викладено оригінальну концепцію процесу естетичного сприйняття у вигляді відношень між числами.

Не без впливу християнських вчень саме у шостій книзі блж. Августин зробив спробу розкрити механізм естетичного сприйняття, що базувався на глибокій філософсько-релігійній основі. Система ритмічних категорій блж. Августина, (викладена у II-V книгах трактату) суттєво відрізнялася від концепції грецької граматики (представленої працями Аристоксена, Аристида та ін.), а співвідносилася з латинською граматикою (представленою ідеями Варрона). Продовжуючи розвивати ідеї латинських граматиків, блж. Августин дав їм числове обґрунтування та пояснив можливі відносини у ритмі, орієнтуючись саме на музику як «рух від тілесного до безтілесного». Спираючись на абстрактну теорію чисел, блж. Августин наголошує, що музика поєднує у собі розум та почуття, тому вона є наукою (disciplinae liberals) та водночас мистецтвом (artes liberals). Оскільки під «мусіческим» розуміли особливий вид мистецтва, головні якості якого характеризували не тільки власне музику, але поезію, танець, театральне дійство й навіть риторику, тому ритмічні закони розповсюджувалися й на інші види мистецтва. В трактаті мислитель прагнув теоретично обґрунтувати ритм у музиці, що мислився як відображення вищої істини в мистецтві. Саме ритму найбільшою мірою притаманні упорядкований рух та закономірності, що можуть бути виражені за допомогою чисел. Якщо у першій книзі трактату висвітлено математичні основи ритму, то у наступних чотирьох розкрито їх реалізацію у художніх ритмах. З точки зору блж. Августина число, або ритм (numerus) є передумовою виникнення порядку та існування універсуму. Тобто числова організація притаманна усім явищам та є «основним підтвердженням розумної організації світу» [12], в якому функціонує закон «співзвучності» та «узгодженості» протилежностей, тобто закон гармонії, що лежить в основі духовного розвитку людини. Саме музика, на думку блж. Августина, є найбільш взірцевим типом духовної практики, де ритм це «певна розміреність чисел», порушення якого відразу вловимо внутрішнім відчуттям. У музичному ритмі мислитель прагнув побачити основу числової закономірності та обумовленості будь-яких структур світу.

У шостій книзі трактату «De musica» блж. Августин дав визначення поняттю «музика», що «…є наукою добре модулювати». У 4 главі блж. Августин пояснює, чому музика є наукою (scientia) та водночас мистецтвом (ars), хоча й розмежовує ці два поняття. На думку блж. Августина, в мистецтві домінує «наслідування» (imitation), на відміну від науки, яка є «сферою духа», розуму: «Вся наука полягає у розумінні (intelligentia) «…» і музика там само»[14], але «наслідування», на його думку, не «копіювання», тому й мистецтво копіює не механічно, а тільки у поєднанні із розумом.

Особливу увагу приділено терміну «модулювати», який тлумачиться в традиціях античної естетики: «…я бачу, що «модулювати» походить від modus (міра), адже у всьому добре зробленому повинно дотримуватися міри» [14]. І хоча термін «модулювати» теолог відносить до музики, але припускає його функціонування в інших видах мистецтва: «…модуляція може належати лише до музики, хоча міра (modus), від якого слово «модуляція» утворено, може існувати і в інших речах: подібно до того як мовлення (diction) у власному розумінні пов'язується з ораторами, хоча мовленням користується той, хто що-небудь говоре» [14]. Тобто поняття «модуляція» є своєрідною характеристикою якості, «певним досвідом (peritia) у процесі руху» [14], у будь-якій сфері: «…не лише у музиці, а й у всьому треба зберігати міру (modus), хоча про модуляцію і говориться тільки щодо музики» [14]. Мислитель фактично дав визначення музики як виду мистецтва (ars musica), що є «наукою про модуляцію» (scientia modulandi), де «модуляція» – принцип правильної організації руху. Числа, на думку мислителя, лежать в основі будь-якого руху, а види цих рухів різняться числовими відношеннями (rationabiles / srrationabilesm, connumeratos / dinumeratos) та їх підвидами (complicati / sesguati), які, крім впорядкованості, мають ціннісну ієрархію. Отже, музика спирається на закони рівності та пропорційності, що реалізуються завдяки числовим закономірностям.

У другій главі шостої книги трактату «De musica» блж. Августин опосередковано розкриває знакову природу музичного звуку, що заявлено вже у самій назві глави: «Про числа звуків, скільки видів їх існує, і чи може існувати один вид без іншого. Перший вид чисел знаходиться у самому звуці, другий – у відчутті того, хто чує» [14]. Мислитель прагнув осягнути саму природу звуку з його звучанням «реальним» та «можливим». У третій главі шостої книги трактату мислитель аналізує числа які виголошуються (третій вид чисел), й числа які знаходяться у пам'яті (четвертий вид чисел) та робить висновок, що вони

існують у взаємозалежності. Числа пов'язані зі словами, які є основою комунікації, мають ключові стадії. На початковій стадії відбувається «пробудження» розуму, де «перебуває істинне знання речей», що завершується породженням «внутрішнього слова», тобто певної думки, яка в конкретний момент з'являється у свідомості.

Висновки. Саме у трактатах блж. Августина вперше в історії західноєвропейської ранньосередньовічної думки було заявлено вчення про знаки, що залишалося практично єдиним майже до кінця XVII ст. Розмежування речей на природні та дані дозволило мислителю здійснити розподіл Буття на культурне і природне й вказати на те, що будь-яка річ функціонує як знак, якщо у процесі її сприйняття відбувається усвідомлення чогось ще, крім неї самої.

Наступний етап розвитку знакової теорії продовжили праці Северина Боеція, який поряд із проблемою тлумачення Святого Письма розробляв лінгвістичний ракурс дослідження слова як знаку. Наступний крок у розвитку семіотики був заявлений у праці Роджера Бекона «Про знаки», який дослідник мислив знак як сутність, що означає не мисленнєве поняття, а реально існуючий об'єкт, завдяки чому відбувся перехід від інтенсіонального розуміння природи знака до екстенсіональної семантики. Тобто зміст знаку залишається незмінним незалежно від того, написаний він чи вимовлений. У розумінні, суголосному сучасному, термін «знак» був використаний у праці Дж. Локка «Опыт о человеческом разумении», де вчений одним з розділів науки вважає вчення про знаки: «…наступний розділ можна назвати σημίωτική, або «вчення про знаки». І оскільки найбільш звичайні знаки – це слова, то семіотику достатньо вдало називають також λογική – «логіка». Завдання логіки – розглянути природу знаків, якими розум користується задля усвідомлення речей або для передачі свого знання іншим» [13, 200].

У XX ст. трактати блж. Августина були осмислені з філософсько-естетичних позицій, що визначило значимість августинівської «філософії музики». І хоча сьогодні досить складно виокремити ледь вловимі зв'язки між ізоморфним світом минулих епох та динамічним світом новітньої культури, але саме завдяки глибокому духовному досвіду минулого було закладено основи семіотичного розуміння знаку, за допомогою якого сучасна наукова думка прагне осягнути культурний континуум.

Література

1. Августин Аврелий. О Троице: в пятнадцяти книгах против ариан / Аврелий Августин; перевод, вступительная статья и примечания А. А. Тащиана. – Краснодар : Глагол, 2004. – 416 с. – (Серия «Патристика. Тексты и исследования»).
2. Августин Аврелий. О свободе воли / Аврелий Августин // Антология средневековой мысли: Теология и философия европейского Средневековья : в 2 т. / под ред. С. Неретиной. – СПб. : РХГИ; Амфора, 2008. – С. 25–65.
3. Августин Блаженный. Трактаты о различных вопросах: богословие, экзегетика, этика / Блаженный Августин. – М. : Империум Пресс, 2005. – 352 с.
4. Антология средневековой мысли. – СПб. : Изд-во Русского христианского гуманитарного института, 2001 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://krotov.info/library/01_a/avg/ustin_004.htm.
5. Аристотель. Об истолковании // Аристотель. Сочинения в 4 томах / Аристотель. – Т. 2. – М. : Мысль, 1978. – С. 91–117.
6. Блаженный Августин. Исповедь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lib.ru/HRISTIAN/AWRELIJ/ispowed.txt.
7. Блаженный Августин. О порядке. Творения. Т. 1 : Об истинной религии / Августин Блаженный. – 2-е изд. – СПб. : Изд-во «АЛЕТЕЙЯ» ; К. : УЦИММ-Пресс, 1998. – С. 114–182.
8. Блаженный Августин. О книге Бытия. Творения. Т. 2 : Теологические трактаты / Августин Блаженный. – СПб. : Изд-во «АЛЕТЕЙЯ» ; К. : УЦИММ-Пресс, 1998. – С. 316–673.
9. Блаженный Августин. О бессмертии души. Творения. Т. 1 : Об истинной религии / Августин Блаженный. – СПб. : Изд-во «АЛЕТЕЙЯ» ; К. : УЦИММ-Пресс, 1998. – С. 373–468.
10. Блаженный Августин. Об учителе. Творения. Т. 1 : Об истинной религии / Августин Блаженный. – 2-е изд. – СПб. : Изд-во «АЛЕТЕЙЯ» ; К. : УЦИММ-Пресс, 1988. – С. 264–312.
11. Блаженный Августин. Христианская наука / Августин Блаженный. – СПб. : Библиополис, 2006. – С. 21–228.
12. Бычков В. В. Эстетика отцов церкви / В. В. Бычков. – М. : Изд-во Ладомир, 1995 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://predanie.ru/lib/book/78013/#toc26.
13. Локк Д. Опыт о человеческом разумении. Кн. IV, гл 21 // Локк Д. Сочинения : в 3 т. / Д. Локк. – Т. 2. – М. : Мысль, 1985. – 621 с.
14. Музыкальная эстетика Средневековья и Возрождения / сост. текстов и вступ. ст. В. П. Шестакова. – М. : Музыка, 1966 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.docme.ru/doc/1002208/muzykal._naya-estetika-srednevekov._ya-i-vozrozhdeniya.
15. Попов И. В. Личность блаженного Августина / И. В. Попов // Богословский вестник. – 1915. – № 2 (41). – С. 423–364 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.bogoslov.ru/bv/text/176640/index.html
16. Попов И. В. Труды по патрологии. Т. 2 : Личность и учение блаженного Августина / И. В. Попов. – Сергиев Посад, 2005. – 774 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.ex.ua/77391880
17. Фома Аквинский. Сумма теологии / Фома Аквинский ; пер. с лат. А. В. Аполлонов. – М. : Издатель Савин С. А., 2006. – 820 с.
18. St. Aurelii Augustini. De dialectica [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.augustinus.it/latino/dialettica/index2.htm.
19. St. Aurelii Augustini. De Musica libri sex [Электронный ресурс]. – Режим доступу: http://www.augustinus.it/latino/musica/index2.htm.

20. St. Aurelii Augustini. De Doctrina Chtistiana libri quatuor. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.augustinus.it/latino/dottrina_cristiana/index2.htm.

21. St. Aurelii Augustini. De trinitate libri quindecim [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.augustinus.it/latino/trinita/index2.htm.

References

1. Aurelius Augustine (2004). About the Trinity: in twelve books against the Arians. Krasnodar: Verb [in Russian].

2. Aurelius Augustine. (2008). Of free will, Anthology of Medieval Thought: Theology and philosophy of the European Middle Ages. S. Neretina (Eds.), (Vols. 2) (pp. 25-65). St. Petersburg: RHGI. Amphora [in Russian]

3. St. Augustine (2005). Treatises on various issues: theology, exegesis, ethics. Moscow: Imperium Pres [in Russian]

4. Anthology of medieval thought (2001). St. Petersburg: Publishing house of the Russian Christian Humanitarian Institute. Retrieved from http://krotov.info/library/01_a/avg/ustin_004.htm [in Russian]

5. Aristotle. (1978). On the interpretation. Works in four volumes (Vols. 2), (pp. 91-117) Moscow: Misl. [in Russian]

6. St. Augustine. Confession. Retrieved from http://lib.ru/HRISTIAN/AWRELIJ/ispowed.txt [in Russian]

7. St. Augustine. (1998). About order. Creation. (Vols. 1), (pp. 114-182). On the true religion. St. Petersburg: Publishing House "Aletheia", Kyiv:UTSIMM-Press [in Ukrainian]

8. St. Augustine. (1998). About Genesis. Creation. (Vols. 2), (pp. 316 – 673). Theological treatises. St. Petersburg: Publishing House "Aletheia", Kyiv:UTSIMM-Press [in Ukrainian]

9. St. Augustine. (1998). On the immortality of the soul. Creation. (Vols. 1), (pp. 373-468). On the true religion. St. Petersburg: Publishing House "Aletheia", Kyiv:UTSIMM-Press [in Ukrainian]

10. St. Augustine. (1998). About the teacher. Creation. (Vols. 1), (pp. 264 – 312). On the true religion. St. Petersburg: Publishing House "Aletheia", Kyiv:UTSIMM-Press [in Ukrainian]

11. St. Augustine. (2006). Christian science. St. Petersburg: Bibliopolis [in Russian]

12. Bychkov, V.V. (1995). Aesthetics Fathers. – Moscow: Publishing house Ladomir. Retrieved from http://predanie.ru/lib/book/78013/#toc26 [in Russian]

13. Locke, D. (1985). An Essay Concerning Human Understanding. Compositions (Vols. II), (in IV), (ch. 21). Moscow: Misl. [in Russian]

14. The musical aesthetics of the Middle Ages and the Renaissance. (1966). V.P. Shestakov (Ed.). Moscow: Musica. Retrieved from http://www.docme.ru/doc/1002208/muzykal._naya-e-stetika-srednevekov._ya-i-vozrozhdeniya [in Russian]

15. Popov, I.V. (1015) Personality St. Augustine. Theological Journal, 2 (41), pp. 423-364. Retrieved from http://www.bogoslov.ru/bv/text/176640/index.html [in Russian]

16. Popov, I.V. (2005). Works on Patrology. The person and teaching of St. Augustine. (Vols. II). Sergiev Posad. Retrieved from http://www.ex.ua/77391880 [in Russian]

17. Aquinas, Thomas. (2006). Summa Theologica. Apollonov A.V. (Eds.). – Moscow: Publisher Savin, S.A. [in Russian]

18. St. Aurelii Augustini. De dialectica. Retrieved from: http://www.augustinus.it/latino/dialettica/index2.htm [in Italy]

19. St. Aurelii Augustini. De Musica libri sex. Retrieved from: http://www.augustinus.it/latino/musica/index2.htm [in Italy]

20. St. Aurelii Augustini. De Doctrina Chtistiana libri quatuor. Retrieved from: http://www.augustinus.it/latino/ dottrina_cristiana/index2.htm [in Italy]

21. St. Aurelii Augustini. De trinitate libri quindecim. Retrieved from: http://www.augustinus.it/latino/ trinita/index2.htm [in Italy]

Стаття надійшла до редакції 09.10.2016 р.

УДК 78. 03 (477.63) “20”

Рябцева Ірина Михайлівна
кандидат мистецтвознавства, доцент
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

КОМПОЗИТОР М. Г. ІВАНОВ ЯК УОСОБЛЕННЯ ТРАГІЧНОЇ МІСІЇ МИТЦІВ ПЕРШОЇ ХВИЛІ РОЗСТРІЛЯНОГО ВІДРОДЖЕННЯ УКРАЇНИ

Сучасна музична україністика позначена підвищеним інтересом науковців до періоду першої чверті ХХ ст., актуалізацією необхідності вивчення невідомих раніше фактів та їх узагальнення на рівні системної теорії музично-історичного процесу. **Метою статті** є реконструкція й висвітлення діяльності й трагічної долі композитора, викладача, музично-громадського діяча М.Г. Іванова, який працював у м. Катеринославі (суч. м. Дніпро) впродовж 1914–1919. Вивчення новознайдених архівних документів, аналіз публікацій репресованого в сталінські часи письменника й публіциста В. Атаманюка (1897-1937) в літературно-мистецьких часописах «Вир революції» (1921), «Зоря» (1925) дали можливість представити постать М.Г. Іванова. Врахована додаткова інформація зі спогадів І. Мазепи «Україна в огні й бурі революції 1917–1921» та П. Феденка «Ісаак Мазепа – борець за волю України», що характеризує специфіку суспільно-політичного життя в м. Катеринославі. Отже, особистість і доля М.Г. Іванова постали складовою частиною проблеми «Українська ідея – українське питання – український рух в першій чверті ХХ ст.». **Методологія** дослідження полягала в застосуванні принципів ретроспекції, джерелознавства, дискурс-аналізу музично-історичного процесу. **Наукова новизна** статті полягає в поверненні до наукового простору національного історичного музикознавства постаті одного з представників покоління Українського Розстріляного Відродження М.Г. Іванова, діяльність і творча спадщина якого були високо поціновані сучасниками й несправедливо викреслені з пам’яті нащадків у роки боротьби з «буржуазним українським націоналізмом». Отримані **висновки** дають підстави розглядати постать М.Г. Іванова поряд з представниками покоління Розстріляного Українського Музичного Відродження.

Ключові слова: українське музичне просвітництво, композитор Михайло Гаврилович Іванов, музичне училище Катеринославського відділення ІРМТ, Розстріляне Українське Відродження.

Рябцева Ирина Михайловна, *кандидат искусствоведения, доцент Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки*

Композитор М. Г. Иванов как олицетворение трагической миссии представителей первой волны расстрелянного возрождения Украины

Для современного украинского музыкознания характерен повышенный интерес исследователей к периоду первой четверти ХХ ст., актуализация необходимости изучения неизвестных ранее фактов и их обобщения на уровне системной теории музыкально-исторического процесса. **Целью статьи** является реконструкция и освещение деятельности и трагической судьбы композитора, педагога, музыкально-общественного деятеля М.Г. Иванова, который работал в г. Екатеринославе (совр. г. Днепр) в 1914-1919. Изучение новых архивных документов, анализ публикаций репрессированного в сталинский период писателя и публициста В. Атаманюка (1897-1937) в литературно-художественных журналах «Буря революции» (1921), «Заря» (1925) позволили представить личность М.Г. Иванова. Учтена дополнительная информация из воспоминаний И. Мазепы «Украина в огне и буре революции 1917-1921» и П. Феденка «Исаак Мазепа – борец за свободу Украины», характеризующая общественно–политическую ситуацию в г. Екатеринославе. Таким образом, личность и судьба М. Г. Иванова представлена составной частью проблемы «Украинская идея – украинский вопрос – украинское движение в первой четверти ХХ ст.». **Методология** исследования заключалась в применении принципов ретроспекции, источниковедения, дискурс-анализа музыкально-исторического процесса. **Научная новизна** статьи заключается в возвращении в национальное историческое музыкознание фигуры одного из представителей поколения Украинского Расстрелянного Возрождения М.Г. Иванова. Его музыкально-общественная деятельность и творческое наследие были высоко оценены современниками и несправедливо вычеркнуты из памяти потомков в годы борьбы с «буржуазным украинским национализмом». Полученные **выводы** дают основание рассматривать личность М. Г. Иванова в ряду представителей поколения Расстрелянного Украинского Музыкального Возрождения.

Ключевые слова: украинское музыкальное просветительство, композитор Михаил Гаврилович Иванов, музыкальное училище Екатеринославского отделения ИРМО, Расстрелянное Украинское Возрождение.

Ryabtseva Iryna, *PhD Candidate, associate professor of Dnipropetrovsk Music Academy named after M. Hlinka*

Conposer Mykhaylo Ivanov as a representer of tragic fates of the artists of the first wave of Ukrainian executed Renaissance

Modern Ukrainian musicology is characterized by high researchers’ interest to the period of the first quarter of the 20th century; and by the necessity to learn about unknown facts before, their generalization at the level of systematic theory of musical and historical process. **This article is aimed** at reconstructing and showing the personality and tragic fate of a composer, teacher and public figure M.G. Ivanov. He had been working in Katerynoslav (now Dnipro) from 1914 till 1919. The new archival materials’ research, the articles’analyses in literature magazines “Storm of Revolution”(1921), “Dawn”(1925) of the author and publicist V. Atamaniuk, who was persecuted during Stalin period (1897-1937) – all that above helped to present the personality of M.G.Ivanov. Some additional information from I.Mazepa’s memories is taken into account: “Ukraine In the Fire And Storm of 1917-1921 Revolution” as well as P.Fedenko memories: “Isaak Mazepa – the Fighter For Ukraine’s Freedom”, which in its turn characterizes the political and public situation in Katerynoslav. Thus, the personality and fate of M.G. Ivanov is presented as a constituent part of the problem “Uklrainian Idea – Ukrainian Issue – Ukrainian movement of the first quarter of the 20th century”. The research m**ethodology** lies in using retrospective principles, relying on sources, comparative analysis,discourse analysis of musico-historical process. **Scientific novelty** of the article lies in restoring the figure of one the representatives of Ukrainian Executed Renaissance into national historic musicology M.G. Ivanov. His musical and public activity, his creative legacy was

© Рябцева І. М., 2016

highly appreciated by his contemporaries and like-minded people who were crossed out unfairly from the descendants' memories during the years of "bourgeois Ukrainian nationalism" fight. The c**onclusions** made give us a possibility to consider the personality of M.G. Ivanov in the row of the representatives of Ukrainian Executed Renaissance.

Keywords: Ukrainian musical propaganda, composer M.G. Ivanov, musical college of Yekaterinoslav department IRMS, Ukrainian Executed Renaissance.

Актуальність статті зумовлена підвищеною увагою сучасної музичної україністики до періоду першої чверті XX століття. Дійова участь представників української інтелігенції на ниві державного культуротворення стали уособленням періоду Національного Відродження. Як зазначає М. Копиця: «Сьогодні постає нагальна проблема якісно нового осмислення діалогу з минулим» [5, 9]. Визнаючи об'єктивним факт, що «загальна картина розвитку музичної культури протягом минулого століття складалася важко в силу розчленованості її на шматки, нерозкритості "білих плям", однобокістю трактування подій, фактів і представляється на сучасному етапі збідненою, <…> багато в чому неправдивою» [5, 7], вона вбачає актуальним завданням сучасної музичної історіографії необхідність «відтворити минуле в єдності всіх компонентів творчого процесу <…>. Подій для нас відомих і невідомих, подій, що отримали об'єктивну оцінку і які ще не знайшли достойної лакуни в своєму відтворенні» [5, 13]. Для об'єктивації контексту культуротворчого руху визначеного періоду важливе значення набувають тогочасні періодичні видання, що віддзеркалювали суспільні процеси і на своїх шпальтах подавали хроніку складної реальності. За умов відсутності спеціалізованих музикознавчих видань, саме літературно-мистецькі часописи та преса були своєрідною ареною для публіцистів, які виконували функції музичних критиків. Суттєвим доповненням виявляються й спогади сучасників, що тільки в останні роки стали доступними широкому загалу.

Метою розвідки є повернення в науковий простір постаті українського композитора й суспільно-громадського діяча Михайла Гавриловича Іванова, характеристика його діяльності впродовж 1914-1919 років. Його творча спадщина була високо поцінована сучасниками й несправедливо викреслена з пам'яті нащадків у роки боротьби з «буржуазним українським націоналізмом».

Своїм завданням автор вбачає спробу відтворення життєвого й творчого шляху М.Г. Іванова на основі вивчення публікацій у літературно-мистецьких часописах «Вир революції» (1921), «Зоря» (1925), програм учнівських концертів музичного училища Катеринославського відділення ІРМТ 1916р. Додатковими матеріалами стали спогади І. Мазепи «Україна в огні й бурі революції 1917–1921» та П. Феденка «Ісаак Мазепа – борець за волю України». Отже, доля М.Г. Іванова постала складовою частиною проблеми «Українська ідея – українське питання – український рух у Катеринославі в першій чверті XX ст.». Методологія досліджуваного питання визначена специфікою поставленого завдання та станом розробленості проблеми в українському історичному музикознавстві. Використано методи ретроспекції, джерелознавства, реконструкції, дискурс-аналізу, порівняльного аналізу.

Виклад основного матеріалу. Відтворення портрету композитора М.Г. Іванова розпочинаємо словами В. Атаманюка: «На річницю трагічної смерті відомого в Катеринославі музичного діяча й композитора – Михайла Гавриловича Іванова – треба віддати йому заслужену шану <…> праця його, його твори житимуть довго, пам'ять про нього нехай не згасає (виділено – І.Р.) <…>. В музичному житті Катеринослава був він дуже помітною, коли не першою постаттю <…>. З українських музик був він тут першим, коли не єдиним» [3, 26]. Розгорнута стаття про суспільно-громадську діяльність, творчість і трагічну загибель катеринославського композитора надрукована 1925 р. на сторінках журналу «Зоря», що видавався впродовж 1925–1934 рр. Передбачення В. Атаманюка не здійснились. Наступні покоління мали інших «кумирів», про українського митця забули більш ніж на вісімдесят років...

Перебування М.Г. Іванова в Катеринославі (з 1926 – м. Дніпропетровськ, нині – м. Дніпро) було порівняно нетривалим – з 1914 р. до 1919 р. Утім, припало воно на бурхливий період пошуку шляхів українського державотворення. Свідома позиція композитора, викладача, суспільно-музичного діяча, який своєю діяльністю відстоював національні пріоритети, заслуговує на увагу. Захоплення національною ідеєю сталося в роки навчання на юридичному факультеті Київського університету наприкінці 90-х рр. XIX ст. – на поч. 90-х рр. XX ст. Популярність серед студентства Київського університету української народної пісні, хорового співу, участь в українських музично-драматичних виставах мали принципове значення для формування світогляду та естетичних засад майбутнього композитора. Певно, в цей період сталося його знайомство з творчістю М. Лисенка, адже ж визнання сучасниками творчої діяльності видатного українського композитора припадає саме на ці роки. Без сумніву можна стверджувати, що вплив творчості М. Лисенка мав принципове значення для усвідомлення шляхів розвитку національної музичної культури.

Маючи юридичну освіту і великий хист до музикування, – початкову музичну освіту М. Іванов отримав під час навчання в гімназії в м. Бахмуті (нині м. Артемівськ) та м. Маріуполі, – юнак продовжує навчання в Московській консерваторії по класу композиції професора С.І. Танєєва й водночас займається адвокатською практикою. Під час перебування в Москві, як зауважує В. Атаманюк, «він хилитався між двома заняттями: любимим – музикою, і необхідним для життя – правом» [3, 27]. Навчання в консерваторії розширює панораму музичних захоплень, дарує знайомство з російською та західноєвропейською класикою. Це був період набуття професіоналізму, перших спроб композиторської творчості. Саме тоді приходить й усвідомлення необхідності звернення до європейських джерел, світових культурних здобутків і сприйняття української національної музичної культури як частини світової музичної культури.

З початком Першої світової війни, М. Іванов переїхав на проживання в Катеринослав (тут мешкали його родичі – родина фольклориста Г.А. Залюбовського) та остаточно вирішує залишити право й віддатися тільки музиці. В родині Залюбовських панувала щира закоханість українськими традиціями. Крім того, залишився багатий спадок пісень, зібраних Г.А. Залюбовським. Проте загальна атмосфера в місті по відношенню до прояву українського була іншою. Для розуміння суспільних настроїв звернемось до спогадів П. Феденка: «Катеринослав виріс в степах Запорожжя, запорозькі козаки здебільшого виманд рували, після руїни Січі 1775 року, за Дунай, інші оселилися на Кубані. На Вільності Війська Запорозького прийшла нова людність, якій мало промовляла до душі "слава козацька"» [10, 288]. П. Феденко підкреслює: «<…> Катеринослав мав російський характер <...>, російська мова панувала в школі, в адміністрації і в пресі» [10, 285]. Такі ж міркування про становище української справи в Катеринославі презентують і спогади І. Мазепи: «Тут, в цій країні "Вольностей" Війська Запорозького, мені довелося бути активним свідком всіх тих початкових стадій пробудження українства <…> Місто було чуже, неукраїнське. <…> За два роки революційного життя в Катеринославі, з його понад двохсот тисячним населенням, я не пригадую собі, щоб ряди нашої української інтелігенції поповнилися хоч би пів десятком "навернених" малоросів. Як була нас жменька в два десятка людей, такою залишалася до самого мого від'їзду з Катеринослава» [6, 222].

У Катеринославі Михайло Гаврилович мріє зосередитись на творчій і викладацькій діяльності. Перш за все його цікавить єдиний в місті фаховий навчальний заклад – музичне училище КВ ІРМТ, що мало на той час майже двадцятирічний досвід роботи. Неодноразово відвідує він концерти, що не припинялись і в буремний воєнний час. Серед його нових знайомих чимало вихованців Петербурзької та Московської консерваторій. Адже, з останньої чверті XIX ст. професійна музична освіта в Україні формувалася як інтегральна частина загальнодержавної мережі ІРМТ. Це обумовлювало панування російських традицій і нехтування розвитком національного в музичних училищах українських міст, що були підпорядковані Головній Дирекції ІРМТ. Однією з головних причин, що пояснюють таке становище, М. Ржевська цілком слушно вбачає колонізаторський характер влади з його відповідними наслідками для специфіки національного культурного простору: «Українські губернії (а особливо їх центри), які перебували у складі Російської імперії, керовані вкрай централізованою владою, функціонували у тісній і безпосередній взаємодії і неминуче утягувалися до сфери впливу імперського культурного модусу. Тут здійснювався постійний обмін, "перетік" людей, ідей, тенденцій» [8, 32]. І далі дослідниця справедливо підкреслює: «<…> за таких обставин цілком природним є те, що життя багатьох музичних діячів того часу однаково тісно було пов'язане і з Росією, й з Україною» [10, 33]. М. Іванов належав до тієї плеяди митців, що прагнули до самореалізації саме в Україні. Восени 1915 р. М. Іванов приймає пропозицію викладати в музичному училищі теорію музики, гармонію та оперний клас. Вже за півроку він ставить з учнями сцени з опер М.А. Римського-Корсакова «Снігуронька», «Казка про царя Салтана», про що свідчать програми дев'ятого та одинадцятого публічних концертів у лютому та березні 1916 р. [1].

Реалізувати свої українські вподобання в цьому навчальному закладі було неможливим. Тому невдовзі М. Іванов починає працювати ще й викладачем музики та співів у торгівельній дівочій школі С.І. Степанової, яка прихильно ставилася до українського репертуару. Тут він створює жіночий хор, для якого пише низку обробок українських народних пісень□ влаштовує співочі свята, концерти, організовує постановки музично-побутових сцен із народного життя. Не дивно, що спілкування з учнями продовжується і вдома у М. Іванова. Він читає лекції, до яких залучає також і студентів музичного училища, готує з ними до постановки оперні сцени, роблячи переклад світових шедеврів українською. Про його цілеспрямовану наполегливість пише В. Атаманюк «Михайло Гаврилович оддавав не тільки всю силу, уміння й працю для налагодження музичної справи в Катеринославі, він оддавав на це і свій заробіток. На свою платню справляв він необхідний реквізит, його сім'я шила необхідні костюми, своє помешкання оддавав він на безконечні репетиції артистів, хорів та музики. <...> Він поставив вперше в Катеринославі (певно, вперше українською – І.Р.) місцевими силами декілька опер та уривків з опер, як: «Сина мандарина», «Снігуроньку», «Цареву наречену», «Казку про царя Салтана», уривки зі своєї опери «Травнева ніч» та дитячої оперети «Принц-свинопас»» [3, 27]. І далі зазначає: «Катеринославська опера, що виникла була в 1920 р. і дала тепер сили навіть Харківській Держопері, завдячує своєю організацією у великій мірі М.Г. Іванову» [3, 27]. Якою ж щирою повинна була бути відданість до рідного інтонованого слова, щоб в умовах зросійщеного міста свідомо поширювати національні традиції, спів і заснувати тут українську музично-драматичну студію! Характер діяльності М.Г. Іванова цілком відповідає спостереженням М. Ржевської: «Становище музичних діячів, які ідентифікували себе як українські, у ситуації двомовності було доволі суперечливим. З одного боку, вони протиставляли себе імперській російській культурі, намагалися вийти зі сфери її впливу, а з іншого – російська культура не була культурою "північного сусіда", вона становила частину природного міського середовища, в якому проявлявся феномен спільного культурного простору величезної багатоскладової країни. Тим цікавішим був процес кількісного та якісного нарощування мистецьких явищ, які мали виразне українське "забарвлення", вирізнялися поміж інших своєю національною своєрідністю» [8, 73].

М.Г. Іванов брав дійову участь у громадському житті. Він активний учасник катеринославського українського клубу «Рідна оселя», що був організований під час заборони в лютому 1916 р. катеринославської «Просвіти». Його твори звучать на засіданнях «Комісії по вивченню місцевого краю». Жодне

українське свято не обходилось без творів М. Іванова, без участі хору під його орудою з виконанням обробок українських народних пісень, творів керівника. В 1919 р. влаштував він вечір, присвячений О. Олесеві, на якому сам читав доповідь про творчість поета, а потім звучали його романси на слова О. Олеся «На чужині», «Наче море в краях полудневих», «І нелюба свого», «Лебеді плавають», «Коли хочеш знати серденько». Певно, в цих товариствах відбулось знайомство М. Іванова з В. Атаманюком. Спільність поглядів двох митців пояснюють факти їх творчої співпраці. Саме В. Атаманюк був автором лібрето опери М. Іванова «Майська ніч» за М. Гоголем, дитячої оперети «Принц-свинопас» за Ґ.Х. Андерсеном, а також перекладав українською вірші російських поетів, що композитор обирав для своїх романсів – «Вечір тане в безкраї рожевому» О. Толстого, «Сто літ» Я. Полонського. Зазначені твори надані за переліком, що вміщує матеріал «Музична спадщина композитора М.Г. Іванова» у розділі «Мистецька хроніка» часопису «Вир революції». Ця публікація подає в переліку й інші твори М.Г. Іванова: «Романс на вірші Т. Шевченка «Вечір», мелодекламація на текст З. Турського «Вітер», зразки розкладок на голоси й оркестровки народних пісень» [7, 129]. Автор зауважує: «Це тільки частина написаного Івановим. Решта загинула од рук махновців, що попалили рукописи покійного композитора. Тоді ж таки було знищено рукописи белетристичних його спроб та частину його праці про українські джерела в музичних творах російських композиторів» [7, 129]. Уточнює й доповнює перелік музичного доробку М.Г. Іванова вже друга стаття В. Атаманюка, надрукована 1925 р. Окрім вже зазначених у попередньому матеріалі творів, він доповнює перелік: «Десять романсів на слова О. Олеся, Т. Шевченка та російських О. Апухтіна, О. Толстого, Я. Полонського, два хори, дві мелодекламації, п'ять вальсів, статтю «Дещо про мистецький світогляд П.І. Чайковського та М.А. Римського-Корсакова» та багато незакінчених або частково розгублених праць» [3, 28]. На жаль, сьогодні ми не маємо можливості познайомитись із названими творами М.Г. Іванова, вони залишаються незнайденими. Робимо лише перший крок – відродження імені композитора. Зазначений його сучасником факт про використання у композиторській творчості української мови красномовно свідчить про естетичну позицію митця та віддзеркалює характерну тенденцію, що практикувалася у Наддніпрянщині, починаючи з творчості М. Лисенка, а саме – введення української мови у професійний композиторський обіг. Ця принципова позиція, як підкреслює М. Загайкевич, відіграла «вирішальну роль у створенні своєрідної "української моделі" загально – світових музично-культурних процесів» [4, 316].

Неоднозначними видаються сьогодні окремі суттєві деталі в статті В. Атаманюка. Порівняємо: «З приходом революції він цілковито звернув свою увагу на розвиток української музики. Він згуртував українців – співаків, українізував "малоросів", став сам перекладати опери та готувати їх до постановок вже українською мовою. В той час підготував він ґрунт для української музичної школи в Катеринославі, яку й заснував у 1918 р., де головну вагу мало бути покладено на розвиток української музичної культури» [3, 27]. І нарешті, свідчення сучасника: «З приходом Радянської влади до Катеринослава йому доручено було керувати Музичним сектором відділу Мистецтв <…>. Та швидка переміна воєнних та політичних подій змусила перервати його роботу, а далі й зовсім перервала його життя» [3, 27]. І зрештою, констатація трагедії: «Махновський напад на Катеринослав під осінь 1919 р. був дуже жорстоким. Тоді перестріляно силу громадських діячів, революційної молоді, пограбовано ломбарди, мирне населення і тероризоване все місто. В той час загинув і М.Г. Іванов. Офіціоз махновської влади (коли її так можна назвати) «Путь к свободе» запевняв, що Іванова розстріляно за участь у змові на життя батька – Махна, але крім цієї заяви більше ніяких даних про це не маємо. Розстріляно М.Г. Іванова на початку листопаду (13) листопада 1919 р. на 42 році його життя» [3, 28]. Спробуємо проаналізувати. Якщо відкриття української школи М. Іванова датоване 1918 р., то це був період Гетьманату, а згодом Директорії в Катеринославі. А восени 1919 – дійсно, махновський напад на місто, коли їх сили використали більшовики для боротьби з українською владою. То ж є підстави вважати, що керівником Музичного сектору відділу мистецтв Губнаросвіти М. Іванов був призначений саме за часи української влади в Катеринославі, тобто у 1918–1919 рр. Компроміс, до якого змушений вдатися В. Атаманюк в статті 1925 р., звинувачуючи тільки махновців у розправі з М. Івановим, був вимушеним кроком, обумовленим вимогами політичного життя середини 20-х років, коли більшовицька влада вже розпочинала процес розправи з українською інтелігенцією. Втім, якщо в 1925 р. ще можна було писати про діячів українського руху, що відповідало декларованим більшовицьким гаслам про підтримку розвитку національної культури, то вже наприкінці того ж десятиліття їх діяльність підпадала під визначення «буржуазного націоналізму». Чи не в тому відповідь на питання, чому ім'я М.Г. Іванова було стерте з пам'яті нащадків? Адже ж і сам автор двох публікацій про діяльність і трагічну загибель М.Г. Іванова був звинувачений у «буржуазному націоналізмі», заарештований 1933 р. й розстріляний в таборі «Сандармох» 1937 р.

Наукова новизна представленої розвідки полягає в поверненні до наукового простору національного історичного музикознавства постаті одного з представників покоління Українського Розстріляного Відродження М.Г. Іванова, діяльність і творча спадщина якого були високо поціновані сучасниками й несправедливо викреслені з пам'яті нащадків у роки боротьби з «буржуазним українським націоналізмом».

Висновки. Підсумовуючи наведені факти, варто ще раз звернутися до висновків М. Ржевської: «<...> покоління композиторів Наддніпрянської України – М. Леонтович, К. Стеценко, Я. Степовий, О. Кошиць – ґенетично пов'язане з М. Лисенком□ його представники у більшості успадкували самі засади уявлень свого попередника про сутність та шляхи подальшого руху української музичної культури та

пішли далі, започаткувавши нову тенденцію. Ця тенденція ґрунтувалася на нарощуванні рівня композиторського професіоналізму, котре відбувалося на тлі бурхливих соціокультурних процесів. <…> наслідуючи М. Лисенка, представники цього покоління реалізували свій потенціал не лише у композиторський творчості, а й в інших галузях діяльності – педагогічній, музикознавчій, і, що було особливо важливим, у громадській, організаційній роботі. <…>… одним із чинників, котрі обумовлювали стереотипи поведінки більшості з них, був свідомий нонкомформізм, прагнення слідувати своїм світоглядним засадам за будь-яких, навіть несприятливих обставин» [8, 85]. Здається справедливим доповнити зазначений дослідницею ряд українських митців ім'ям М.Г. Іванова. Запропонована теза обґрунтована аналізом невідомих до сьогодні фактів.

Література

1. Архів Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки. – б /н.

2. Арсенич П. Атаманюк Василь Іванович / П. Арсенич // Українська літературна енциклопедія. Т.1. – К., Головна редакція Української радянської енциклопедії ім. М. Бажана, 1988. – С. 97.

3. Атаманюк В. Пам'яти музики. На п'яту річницю замордування М.Г. Іванова / Василь Атаманюк // Зоря. Літературно-науковий та політично-громадський ілюстрований місячник. – Катеринослав, грудень 1925. – С. 26–28.

4. Загайкевич М. Функціонування української мови в музичному мистецтві / Марія Загайкевич // Мистецтвознавство: IV міжнародний конгрес україністів. – Кн. 2. – О. – К.: Вид-во Асоціації етнологів, 2001. – С. 315–325.

5. Копиця М. Дискурс маловідомого та невідомого в українській музичній історії крізь методологічне скло / Мар'яна Копиця // Маловідомі та забуті сторінки музичної історії України / Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. – Вип. 55. – К., 2006. – С. 6–14.

6. Мазепа І. Україна в огні й бурі революції. 1917 – 1921. Т.1. / Ісаак Мазепа // Вид-во «Прометей», 1950. – с. 17–65 // М.Чабан (упорядник). У старому Катеринославі (1905–1920 рр.). Хрестоматія. Місто на Дніпрі очима українських письменників, публіцистів і громадських діячів. – Д.: ІМА-прес, 2001. – С. 221– 284.

7. Мистецька хроніка. Січеслав. Музична спадщина М.Г. Іванова // Вир революції. Літературно-мистецький збірник губнаросвіти. – Катеринослав, липень, революції року 4-го, 1921. – 130 с.

8. Ржевська М. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини XX століття у соціокультурному контексті епохи: Монографія / Майя Ржевська. – К.: Автограф, 2005. – 352с.

9. Сюта Б.О. Інтердискурс в українській музиці 1920–1930-х років: деякі аспекти / Богдан Омелянович Сюта // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Вип. 67. – Музична культура України 20–30-х років XX століття: тенденції і напрямки : зб. статей. – К. : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2008. – С. 4–11.

10. Феденко П. Ісаак Мазепа – борець за волю України. – Лондон, «Наше слово», 1954. – С. 18–52 / Панас Феденко // М. Чабан (упорядник). У старому Катеринославі (1905–1920 рр.). Хрестоматія. Місто на Дніпрі очима українських письменників, публіцистів і громадських діячів. – Д., ІМА-прес, 2001. – С. 285–328.

References

1. Archive of Dnipropetrovsk Music Academy named after M. Hlinka. – No number

2. Arsenych P. (1988) Atamaniuk Vasyl Ivanovych. Ukrainian Literature Encyclopedia. (Vols.1), (p. 97). Kyiv, Main Editorial Office of Ukrainian Soviet Encyclopedia named after M. Bazhan [in Ukrainian].

3. Atamaniuk V. (1925) To the Memory of Music. To the 5th Persecution anniversary of M.G. Ivanov. Zoria. Literature and Scientiific, Political and Public illustrated magazine. (pp. 26–28) Katerynoslav, December 1925 [in Ukrainian].

4. Zagaykevych M. (2001) Functioning of Ukrainian Language in the Arts of Music. Mystetstvoznavstvo: The 4th Intrnational Congress of Specialists in Ukrainian. (Vols. 2), (pp. 315–325). Odesa – Kyiv: Vyd-vo Associatsiyi Etnologiv [in Ukrainian].

5. Kopytsia M. (2006) Discourse of Little Known and Unfamiliar Issues in Ukrainian Musical History through the methodological prism. Little Known and Forgotten Pages of Ukrainian Musical History. Bulletin of National Mucical Academy of Ukraine named after P.I.Chaikovsky (Issue 55), (pp. 6–14). – Kyiv: 2006. National Mucical Academy of Ukraine named after P.I.Chaikovsky [in Ukrainian].

6. Mazepa I. (1950) Ukraine in Fire and Storm of Revolution 1917 – 1921. (Vols.1), (pp. 17– 65). Vyd-vo «Prometei», 1950. – p. 17 – 65. M. Chaban (Eds). (2001) In Old Katerynoslav (1905–1920). Reader. The City on the Dnipro by Ukrainian Writers, Publicists and Public Activists, (pp. 221 – 284). Dnipropetrovsk, IMA-pres [in Ukrainian].

7. Creativity Chonicle. Sicheslav. Musical Legacy of M.G. Ivanov. (1921). Wirl of Revolution. Literaure and Arts Digest of Province Education. Katerynoslav, July, Revolutions of the 4th year, (p. 130). [in Ukrainian].

8. Rzhevska M. (2005) At the Times Turning Point. Music of Upper-Dnipro Ukraine of the first third of 20th century in socio-cultural context of the epoch: Monograph. Kyiv: Avtograph [in Ukrainian].

9. Siuta B.O. (2008). Iterdiscourse in Ukrainian music of 1920- 1930s: some aspects. Naukovy visnyk NMAU named after P.I. Chaikovsky. Ukrainian musical culture of 1920s-1930s: tendencies and trends. Issue 67, 4–11. Kyiv. : NMAU named after P.I. Chaikovsky [in Ukrainian].

10. Fedenko P. (1954). Isaak Mazepa – struggler for liberty of Ukraine. London, «Nashe Slovo» M.Chaban (Ed.) (2001) In Old Katerynoslav (1905–1920). Reader. The City on the Dnipro by Ukrainian Writers, Publicists and Public Activists. (pp. 285–328). Dnipropetrovsk: IMA-pres [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 29.09.2016 р.

УДК 78.087.684

Хананаев Сергей Виталиевич
кандидат искусствоведения, доцент,
профессор Днепропетровской академии музыки
им. М. Глинки;
Хананаева Анна Валентиновна
старший преподаватель Днепропетровской
академии музыки им. М. Глинки
khananaeva@yandex.ua

ПОСТРОЕНИЕ АВТОРСКОЙ СЕМАНТИЧЕСКОЙ КАНВЫ В СТРУКТУРНОЙ МОДЕЛИ ХОРОВОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ (на примере хорового творчества В. Мартынюк)

Цель работы. Данное исследование связано с анализом хорового наследия днепропетровского композитора Валентины Мартынюк, осмыслением творческого метода формирования семантической канвы в хоровых произведениях автора и структурирования модели произведения средствами хоровой художественной выразительности. **Методология** исследования заключается в применении гносеологического, компаративного, историко-культурного методов и метода целостного анализа хорового произведения. Данный методологический подход позволяет раскрыть глубинные принципы зарождения и реализации художественной идеи. Научная парадигма исследования ориентирована на широкий спектр искусствоведческого и культурологического контекста. **Научная новизна** работы заключается в расширении представления об имманентных свойствах природы композиторского творчества, формировании семантических комплексов для воплощения художественной идеи. В статье прослежено, как образы-символы воплощаются в образно-семантической канве хорового произведения. Проанализировано влияние семантических знаковых символов на выбор средств музыкальной и специфически-хоровой выразительности, зависимость от них формообразующих элементов и формы хорового произведения в целом. Возникновение в творческом сознании модели дуального подчинения: с одной стороны – художественной идеи, с другой – особенностям знаковой системы авторского музыкального языка в рамках хорового воплощения идеи-символа. **Выводы**. Композитор В. Мартынюк выстраивает в хоровой музыкальной композиции личностный вариант воплощения литературно-поэтического текста на уровне глобального переосмысления эстетической идеи. Магистральными образами-символами в творчестве композитора являются мифологизированные образы Родины, Природы, Матери, Украины. Сквозь призму хоровых средств данные символы воспринимаются как авторская личностная пантеистическая идея. Исследуя семантическую канву хоровых произведений Мартынюк, мы наблюдаем, как элементы музыкального языка автора взаимодействуют с внетекстовым рядом образов-символов, выстраивая новую эстетическую реальность. Пантеистичность символов – характерологическая черта творческого почерка композитора. Раскрытость жанровой основы ее хоровых произведений обусловлена постоянным глубинным присутствием аутентичного зерна. В обработке фольклорных истоков автор достигает истинности в создании образов-символов Матери, Родины, Природы, Украины. Днепропетровский композитор В. Мартынюк экстраполирует в хоровой музыке личностное видение элементов национальной украинской музыкальной культуры.

Ключевые слова: семантика, хоровая музыка, региональные композиторы, мифологизация образов.

Хананаєв Сергій Віталійович, *кандидат мистецтвознавства, доцент, професор Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки;* ***Хананаєва Ганна Валентинівна,*** *старший викладач Дніпропетровської академії музики ім. М.Глінки*

Побудова авторської семантичної канви у структурній моделі хорового твору (на прикладі хорової творчості В. Мартинюк)

Мета роботи. Дослідження пов'язане з аналізом хорової спадщини дніпропетровського композитора Валентини Мартинюк, осмисленням творчого методу формування семантичної канви в хорових творах автора та структурування моделі твору засобами хорової художньої виразності. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні гносеологічного, компаративного, історико-культурного методів та методу цілісного аналізу хорового твору. Даний методологічний підхід дає змогу розкрити глибинні принципи зародження та реалізації художньої ідеї. Наукова парадигма дослідження орієнтована на широкий спектр мистецтвознавчого та культурологічного контексту. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні уяви про іманентні властивості природи композиторської творчості, формування семантичних комплексів задля втілення художньої ідеї. У статті простежено втілення образів-символів в образно-семантичну канву хорового твору, проаналізовано вплив семантичних знакових символів на вибір засобів музичної та специфічно-хорової виразності, залежність від них формоутворюючих елементів та форми хорового твору взагалі; виникнення у творчій свідомості моделі дуального підпорядкування: з одного боку – художній ідеї, а з іншого – особливостям знакової системи авторського музичного мовлення у рамках хорового втілення ідеї-символу. **Висновки**. Композитор В. Мартинюк будує в хоровій музичній композиції особистісний варіант втілення літературно-поетичного тексту на рівні глобального переосмислення естетичної ідеї. Магістральними образами-символами у творчості композитора є міфологізовані образи Батьківщини, Природи, Матері, України. Крізь призму хорових засобів дані символи сприймаються як авторська особистісна пантеїстична ідея. Досліджуючи семантичну канву хорових творів В. Мартинюк, ми спостерігаємо, як елементи музичного мовлення автора взаємодіють з позатекстовим рядом образів-символів, будуючи нову естетичну реальність. Пантеїстичність символів – характерологічна риса творчої манери композитора. Розкриття жанрової основи її хорових творів зумовлене постійною глибинною присутністю аутентичного зерна. В опрацюванні фольклорних витоків автор досягає істинності у створенні образів-символів Матері, Батьківщини, Природи, України. Дніпропетровський композитор В. Мартинюк знаходить у хоровій музиці особистісне перетворення елементів національної української музичної культури.

Ключові слова: семантика, хорова музика, регіональні композитори, міфологізація образів.

© Хананаев С. В., 2016
© Хананаева А. В., 2016

Hananayev Sergey, *Ph.D. in study of Art, Associate Professor, Mikhail Glinka Dnipropetrovsk Academy of music;*
Hananayeva Hanna, *Senior instructor of Mikhail Glinka Dnipropetrovsk Academy of music*

The structure of author's semantic groundwork in the structural model of a choral work (through the example of choral creation of V.Martynyuk)

The aim of the article. This research is connected with the analysis of choral heritage of Dnipropetrovsk composer Valentina Martynyuk and comprehension of creative method of forming of semantic groundwork in author's choral compositions and structure of model composition by means of choral artistic expressiveness. Methodology of research is based in application gnosiological, comparative, historical and cultural methods, method of integral analysis choral composition. This **methodological** approach allows to reveal deep principles of conception and realization of an artistic idea. The scientific paradigm of the research orients on wide spectrum of art-historical and cultural context. **The scientific innovation** of the research is based on the expansion of the view on eminently properties of the nature of composer's creation and formation of semantic complexes for embodiment of an art idea. The article observes the embodiment of image-symbols in the image-semantic groundwork of choral composition, influence of semantic sign symbols on choice of means of musical and special choral expression and the dependence of forming elements and forms of choral composition as a whole from the, the origin of model of dualistic submission in creative consciousness: on the one side-art idea, on the another side- peculiarities of sign symbols of the author's musical speech within the choral idea-symbol embodiment. **Conclusions.** The composer V. Martynyuk builds her own variant of embodiment literary poetic texts on the level of global rethinking of an aesthetical idea in choral musical composition. The basic sign symbols in composer's work are mythological symbols of Motherland, Nature, Mother, and Ukraine. In the light of choral means these symbols are apprehended as the author's personal pantheistic idea. Investigating the semantic groundwork of V.Martynyuk's choral compositions we observe how elements of author's musical speech interact with outside text line of sign symbols, building a new aesthetical reality. Pantheism of symbols is characteristic trait of the author's creative style. Revealing of the genre basis of her choral compositions is conditioned by the invariable deep presence of authentic kernel. By studying the folk sources the author reaches the truth in creation of sign symbols of Mother, Motherland, Nature and Ukraine. Dnipropetrovsk composer V. Marttynyuk finds in choral music her personal transformation of elements of national Ukrainian musical culture.

Key words: semantics, choral music, regional composers, mythologization of symbols.

Музыковедение на современном этапе подошло вплотную к изучению роли теории знаков в искусстве. Ученые-музыковеды нередко прибегают в своих исследованиях к точным методам, отражая в цифровых вычислениях, графиках суть происходящих в музыке процессов. Данный метод сам по себе не гарантирует исследовательского результата, скорее, влечет за собой некую формализацию терминологического ряда. Не способствует решению этой задачи и отсутствие иерархии в использовании знаковых систем.

Принципиально иной подход, предлагаемый семантикой, открывает новые ракурсы видения музыковедческих проблем. Переплетая различные векторные направления, семантическая эстетика приводит, порой, к парадоксам. Семантика изучает не только концептуальные значения смыслов речевых и музыкальных структур, но и организует систему интерпретации литературных и музыкальных произведений. В решении исполнительско-интерпретаторских задач раскодировка авторской знаковой системы способна превратить текстовую структуру музыкального произведения в произведение искусства. Первое, что стремится сделать исполнитель, приступая к работе над произведением, – разгадать авторскую концепцию, как можно глубже проникнуть в зашифрованные композитором знаки-символы. „Музыка сразу, непосредственно переносит меня в то душевное состояние, в котором находится тот, кто писал музыку. Я сливаюсь с ним душой и вместе с ним переношусь из одного состояния в другое, но зачем я это делаю, я не знаю" [8, 195].

Цитата из „Крейцеровой сонаты" Л. Толстого подтверждает, что отсутствие реального жизненного опыта не мешает воспринимать музыкальную информацию и переживать заложенную в ней эмоцию вполне реально. Функцию информации как раз и несёт определённая знаковая система. В данной статье мы не случайно обращаемся к хоровому жанру, исторически доминирующему в украинском музыкальном искусстве, начиная с классического периода, золотой поры в национальной музыке (XVIII-X1X вв.).

Предметом исследования данной публикации является выстраивание авторской семантической канвы хорового произведения и влияние образно-семантической концепции на выбор средств музыкальной выразительности. Каким образом в сознании композитора формируется определённая знаковая система, система символов, как она влияет на формообразование и особенности развития формы? Семантическая сторона музыкального языка – некая художественная реальность, определяющая глубинную авторскую идею в динамике развития конкретной музыкальной формы. Характерной чертой авторского почерка композитора В. Мартынюк мы считаем позитивный взгляд на развязывание жизненных противоречий, вызванных динамикой современного бытия. Светлые, человечные, жизнеутверждающие образы имманентны творческому почерку замечательного композитора. Из разнообразных музыкальных и внемузыкальных впечатлений возникают в её произведениях обобщённые символы-картины: Родины, Матери, Украины („Молюсь за Украину", „Радуйся, земле", „Мова золота", „Там над шляхом матуся стояла", „Яблунева солов'їна", „Зове рідна мати"). Характерное для фольклора ментальное отождествление понятий Родины и Матери воплощено в хорах „Зове рідна мати", „Там над шляхом матуся стояла".

Одной из важнейших черт творческого почерка В.Мартынюк является постоянное глубинное присутствие аутентичного начала. Характер развёртывания построений отмечен связностью, непрерывностью развития музыкального высказывания. Смысловые контрасты сменяющих друг друга динамичных эпизодов красноречиво повествуют о развитии событий. С точки зрения выбора форм, смысловые контрасты, заложенные отчасти в литературных текстах и полностью раскрытые в музыкальных, определяют тенденцию тяготения к слитно-сюитной и вариантно-куплетной форме. Уравновешивая в развитии куплет и его вариантные повторения, автор достигает как разнообразия, так и единства. Элементы общности важны не менее, чем элементы контраста в формообразовании. Семантика повторности, арочности

(„Яблунева солов`їна") формирует архаический, мифологический вектор. Подобная модель подтверждает глубинную связь с аутентичными образами Родины, Матери, Природы, характерными для фольклора. В хоровой музыке В.Мартынюк данные образцы воплощены неоднократно. Повторяемость здесь – не проявление вариантности, а способ мифологизации, превращение Образов в Символы, которые порой сливаются воедино: Родина-Мать, Родина-Природа, Родина-Родной язык.

Мартынюк экспериментирует с расширением паралингвистического ряда факторов, сопровождающих речевое общение. Различные фонемы: „Гей", „Гой", „О", „А", звуки, сопровождающие музыкальное действо: „плескати в долоні", „водночас крикнути та топнути ногою" (авторские ремарки из хора «Яблунева солов'їна») возможно было бы отнести к колористическим приёмам, сближающим авторскую идею с семантикой аутентичного ритмоимпульса танцевальности в песенном по сути жанре. Но, пронизывающее произведение эмпирическое начало, указывает на имманентность фольклорно-мифологического восприятия автором раскрываемых образов. Введение фонем- символов в поэтический текст хоровых произведений Мартынюк носит семантический характер. Так, например, в колядке «Радуйся, земле» (слова народные) хоровой вокализ, находящийся в точке золотого сечения, представляющей собой смысловую кульминацию, символизирует образ распятия. В контоминации событий рождения и смерти Спасителя в одном хоровом произведении реализуется семантический символ Вечной жизни. Метроритм у Мартынюк неразрывно связан с обобщенным содержанием произведения, он формирует жанровый комплекс и является наиболее объективной частью авторских указаний. Примером может служить скороговорка, которой начинается произведение «Чистий кришталь»: «Всякому – всякому, всякому – всякому». В системе авторских координат ритмокомплексы имеют решающее значение для исполнителя- интерпретатора. Использование композитором «двигательных» интонаций в «дыхательном» по сути жанре [3, 27] создает эффект семантической амбивалентности и является генерализирующим, решающим фактором в формировании авторской концепции образного смысла. Знаковая (семантическая) система, по которой слушатель распознает архетипы («Ликование», «Скорбь», «Игра», «Просьба» и т. п.), в хоровой музыке В. Мартыюк проявляется непосредственно и ярко. Произведение вследствие сочетания «дыхательной» и «двигательной» сфер существует в расширенных жанровых рамках. Одноголосные запевы – дань певческой народной традиции – символизируют личностное начало, обособленность образа; регистровый охват – семантический символ простора, пространственной и душевной необъятности. В музыкальных текстах хоровых произведений В. Мартынюк уже заложена гибкая внутренняя форма, способная трансформировать содержание. Героика как семантический признак исторических песен обозначена кварто-квинтовыми интонациями. У А. Поставной [4, 144] идёт речь о хоровом произведении В.Мартынюк „Яблунева солов`їна", в котором образ Матери-Родины предстаёт в героических, мужественных энергичных красках. Совмещение здесь трёх различных фольклорно-жанровых векторов: исторической песни, думы, обрядовой песни,— в проекции создают единую объёмную, красочно-панорамную картину. Таким переосмыслением фольклорных источников автор достигает истинности, правдивости в создании современного образа Украины. Композитор В.Мартынюк обращается к текстам поэтов различных эпох, направлений и стилей. Её соавторы: днепропетровская поэтесса Светлана Черевко („Молюсь за Україну"), киевский поэт-песенник Вадим Крищенко („Зове рідна мати"), Андрей Малышко („Мова золота"), Юрий Рыбчинский („Яблунева солов`їна"), Григорий Сковорода („Чистий Кришталь"). Музыкальное прочтение композитором литературно-поэтических текстов неординарно. Неординарность подхода к раскрытию идеи, заложенной в авторском тексте, не единичный случай, а явление глубоко присущее художественному мышлению В.Мартынюк. Это реализуется не только в музыкальной форме, а пронизывает все слои музыкальной ткани хоровых произведений от мотивного построения до „сверхзадачи" самого сочинения. Такой способ работы с литературным материалом, такое опосредование поэтического текста приводит к многообразию проявлений вариантов характеристик идей-символов. Некоторые поэтические тексты, с которыми работает В.Мартынюк, уже имели музыкальное воплощение, например: текст хора „Яблунева солов`їна" – слова Ю. Рыбчинского (эстрадная песня); „Чистий кришталь" – слова Г.Сковороды (песня Возного из оперы Н.Лысенко „Наталка Полтавка"). Мартынюк создаёт свой музыкально-художественный вариант воплощения литературно-поэтического текста на уровне глобального переосмысления идеи. Так в стихотворении Григория Сковороды её привлекает не основная идея толерантного подхода к решению бытовых задач, а скрытая в авторском тексте идея чистой совести, без которой не возможно справедливое разрешение каких бы то ни было проблем. Возникает закономерный вопрос: какая же из идей важнее для поэта-философа – та, что лежит на поверхности, или та, что скрыта в лирическом подтексте? Так рождается новое прочтение известного стихотворения великого украинского поэта Г.Сковороды „Всякому городу нрав и права", названное В.Мартынюк „Чистий кришталь" – символ чистой совести. Мифологизированные образы Родины, Матери, Природы, Украины можно назвать магистральными в творчестве Валентины Мартынюк. Они так или иначе присутствуют в смысловых планах на всех уровнях хоровой фактуры и музыкальной формы. Воплощая ценностные ориентиры современности, данные образы способны противостоять деструктивным тенденциям, обретая особую остроту и преображая творческие возможности художественного мышления. Камерно-лирический, лирико-юмористический, героико-драматический тон подачи семантических смыслов господствует в хоровых произведениях В.Мартынюк. И древние как мир образы преображаются, становятся максимально доступными, приближёнными к жизненной реальности! Хоровая поэма Мартынюк для смешанного хора и фортепиано „Там над шляхом матуся стояла" – ещё одна трансформация мифологизированного многоликого образца Матери-Родины-Природы. Внешнесюжетное решение сближает это произведение с украинской лирической песней. Основная линия хоровой

поэмы – глубокое человеческое чувство, преодолевающее грань между жизнью и смертью. Традиционен подбор „действующих лиц" хоровой песни: Мать, Сын, Природа. Вереница ситуативных сплетений образов-символов, синкретическое соединение в одной интонационной сфере, в одной мелодической подпевке двух противоположных жанровых векторов обостряет трагическое начало хорового произведения. В образной антиномии интонационных решений: с одной стороны, они близки веснянкам квартовыми скачками последующим заполнением, а с другой – плачам-причетам. Таким образом композитор достигает глубины художественного смысла. В трёхчастной форме контраст образов подкреплён тональным планом. Направление развития фабулы: от трагедийной завязки сюжета через драматургические коллизии к жизнеутверждающей победе красоты природы.

Пантеистическая символика – характерная черта творческого почерка Валентины Мартынюк – присутствует и здесь, ещё раз отождествляя семантические концепты образов Родины, Матери, Природы. Мифологизация данной сферы определяет её жизнеспособность и проявляется в различных жанровых направлениях. Хоровое произведение «Мова золота» на стихи

А. Малышко – своеобразная инверсия семантических понятий. Здесь любовь и уважение к обобщенному образу высказаны в чувстве почитания родной речи: «Буду я навчатись мови золотої… мови – блискавиці». Произведение написано в жанре хвалебного канта. По определению Б. Асафьева, кант – «это хоровая хвалебная песня, иногда достигающая стройности и размаха оды» [1, 39]. Это своеобразный панегирик родному языку. Обладает всеми атрибутами канта (гомофонно-гармонический склад с элементами имитационной (запев) и подголосочной (припев) полифонии, свойственной этому жанру), простотой и доступностью высказывания. Индивидуализация подачи идеи реализуется в данном произведении на уровне ритмоимпульса, организующего определенность жанрового вектора. Столкновение в форме двигательного и дыхательного начал (запев-припев) создает эффект движения по кругу. Интонационно-ритмическую контрастность запева и припева в кульминации неожиданно прерывает соло сопрано (кода), проистекающей из единого с кульминацией мелодического тона. Архаический сольный сопрановый запев возвращает слушателя к образам природы. Произведение заканчивается мощным, регистрово развернутым звучанием, утверждающим семантический символ Родины как первооснову образного ряда.

Рассматриваемая в статье семантическая канва хоровых произведений Валентины Мартынюк связана с художественным видением автором сегодняшнего бытия. Элементы музыкального языка способны взаимодействовать ассоциативно с внетекстовым рядом. Семантические принципы организации музыкального материала способны создать новую эстетическую реальность в композиторской практике. Ладовая и метро- ритмическая семантика, пребывающая в полистилистических условиях постмодернизма, рождает новый тип творческого мышления. В хоровом творчестве В. Мартынюк наиболее сильны пантеистические тенденции, усиленные национальным колоритом. Очевидно, что данная модель вписывается в постмодернистскую реальность. Днепропетровский композитор В. Мартынюк в хоровой музыке находит индивидуальное преломление элементов национальной украинской музыкальной культуры, фольклора.

Литература

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – М. : Музыка, 1963. – 378 с.
2. Асафьев Б. О хоровом искусстве / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, 1980.
3. Валькова В. Музыкальный тематизм и мифологическое мышление / В. Валькова // Музыка и миф. – Вып. 118. – М., 1992. – С. 40–61.
4. Плохов А. Исполнительский анализ музыкального произведения. Инструментальные жанры / А. Плохов. – Ярославль: Изд-во ЯГПУ им. К.Д. Ушинского, 2006. – 95 с.
5. Поставна А. Образно-стильові парадигми хорової творчості дніпропетровських композиторів / А. Поставна // 30 років окрилення музикою. – Дніпропетровськ, 2007. – С. 143–149.
6. Сильвестров В. Музыка – это пение о самом себе…Сокровенные разговоры и взгляды со стороны: Беседы, статьи, письма / В. Сильвестров. – Киев : Музыка, 2004. – 364 с.
7. Сокол А. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль / А. Сокол. – Одесса : Моряк, 2007. – 276 с.
8. Толстой Л. Повести и рассказы (1872–1906) / Л. Толстой. – М. : Художественная литература, 1974. – 512 с.

References

1. Asaf'ev, B. (1963). Musical form as a process. Moskva: Muzyka [in Russian].
2. Asaf'ev, B. (1980). About choral art. Leningrad: Muzyka [in Russian].
3. Val'kova, V. (1992). Musical thematism and mythological thinking. Muzyka i mif, 118, 40-61 [in Russian].
4. Plohov, A. (2006). Performing an analysis of a musical work. Instrumental genres. Jaroslavl': Izdatel'stvo JaGPU im. K.D. Ushinskogo [in Russian].
5. Postavna, A. (2007). Figuratively stylistic paradigm Dnipropetrovsk choral works of composers. 30 rokiv okry`lennya muzy`koyu, 143-149 [in Ukrainian].
6. Sil'vestrov, V. (2004). Music – is singing about himself... Intimate conversations and attitudes on the part of: Conversations, articles, letters. Kiev: Muzyka [in Russian].
7. Sokol, A. (2007). Performing remarks, the image of the world and musical style. Odessa: Morjak [in Russian].
8. Tolstoj, L. (1974). Novels and short stories (1872 – 1906). Moskva: Hudozhestvennaja literatura [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 02.09.2016 р.

УДК 7.04 (477)

Цугорка Олександр Петрович
заслужений діяч мистецтв України, доцент,
доцент кафедри живопису і композиції
Національної академії образотворчого
мистецтва і архітектури

САКРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЖИВОПИСУ: ВІТЧИЗНЯНА НАУКОВА РЕФЛЕКСІЯ

Мета роботи – відшукати та структурувати джерельну базу дослідження сакрального мистецтва живопису, представлену насамперед ґрунтовними працями українських науковців. **Методологія** дослідження ґрунтується на використанні мистецтвознавчого, бібліографічного та культурно-історичного методів, що уможливило інвентаризацію попередніх наукових здобутків та виділення кола проблемних питань. **Наукова новизна** полягає у систематизації основних вітчизняних дисертаційних джерел за темою дослідження та акцентуації уваги на необхідності вивчення сакрального мистецтва як складного соціокультурного феномена методами сучасного мистецькокультурологічного дискурсу з урахуванням міждисциплінарної методології та парадигми системності. **Висновки**. Сакральне мистецтво живопису, зокрема іконопис, викликає посилений інтерес з боку сучасних українських мистецтвознавців та представників інших галузей наукового знання – філософів, істориків, культурологів, архітекторів, що знаходить відображення у значному масиві дисертаційних досліджень. Водночас окремі аспекти сакрального живопису потребують значно ґрунтовнішого дослідження і наукової інтерпретації.

Ключові слова: сакральне мистецтво живопису, іконопис, мистецтвознавство, методологія, дисертаційні дослідження.

Цугорка Александр Петрович, *заслуженный деятель искусств Украины, доцент, доцент кафедры живописи и композиции Национальной академии изобразительного искусства и архитектуры*

Сакральное искусство живописи: отечественная научная рефлексия

Цель работы – структурировать научную базу источников исследования сакрального искусства живописи, представленную прежде всего работами украинских ученых. **Методология** исследования основана на использовании искусствоведческого, библиографического и культурно-исторического методов, что позволило провести инвентаризацию предыдущих научных достижений и выделить круг проблемных вопросов. **Научная новизна** заключается в систематизации основных отечественных диссертационных источников по теме исследования и акцентуации внимания на необходимости изучения сакрального искусства как сложного социокультурного феномена методами современного художественно-культурологического дискурса с учетом междисциплинарной методологии и парадигмы системности. **Выводы**. Сакральное искусство живописи, в частности иконопись, вызывает усиленный интерес со стороны современных украинских искусствоведов и представителей других отраслей научного знания – философов, историков, культурологов, архитекторов, что находит отражение в значительном массиве диссертационных исследований. В то же время отдельные аспекты сакральной живописи требуют более основательного исследования и научной интерпретации.

Ключевые слова: сакральное искусство живописи, иконопись, методология, искусствоведение, диссертационные исследования.

Tsugorka Alexander, *Honored worker of Arts of Ukraine, associate professor of the department of painting and design of The National Academy of Fine Art and Architecture*

Sacral art of painting: domestic scientific reflection

Purpose of Article. The purpose of the article is to analyze and systemize the resources of the researching of the sacral art of painting, which are representatives of the works of Ukrainian scientists. **Methodology**. In the article, the author uses biographical, art and historical-cultural approaches, which allow us to inventory the previous scientific achievements and to distinguish some researched issues. **Scientific novelty.** The author is the first who systematizes the fundamental dissertation resources on this topic. In addition, he pays attention to the necessity of studying the sacral art as the complicated socio-cultural phenomenon by the methods of the modern art-culturological discourse, based on the interdisciplinary methodology and system paradigm. **Conclusions**. The sacral art of painting, particularly iconography, is very interesting for the modern art scientists and the representatives of the other sciences – philosophers, historians, architectures and cultural scientists. We can see it in a number of dissertation researches. However, some aspects of the sacral painting need more properly analysis and new scientific interpretation.

Keyword: sacral art of painting, iconography, art studies, methodology, dissertation research.

Суспільно-політичні та історико-культурні трансформації, які відбулися в нашій державі після здобуття незалежності, пожвавили інтерес до тих феноменів та аспектів суспільного побутування, які раніше чи не взагалі вважалися табуйованими. Підвищений інтерес до такої проблематики, а як результат – попит на відповідні дослідження – спровокували інтенсивне розширення переліку запропонованих тем та відповідного обширу наукових розвідок, зокрема у різних сферах соціогуманітарного знання.

Не залишилася осторонь і релігійна проблематика, що пов'язано передусім зі зміщенням уваги з прагматичних суспільно-політичних та економічних перетворень у площину, яку традиційно пов'язують з культурою і духовністю. Тому не дивно, що така зміна пріоритетів, зокрема в мистецтвознавстві, зумовила активізацію досліджень у царині сакрального мистецтва живопису. Тому актуальність вивчення

© Цугорка О. П., 2016

сакральних аспектів культури, зокрема їх втілення в мистецтві, за допомогою сучасної методології не викликає заперечень. При цьому першочергове завдання, яке повинен вирішити дослідник, – віднайти існуючі напрацювання за темою дослідження, тобто сформувати його джерельну базу. Останнє дає змогу сформувати найбільш конструктивні дослідницькі завдання і шляхи для їх вирішення у межах авторської позиції, яка неможлива без опрацювання і узагальнення попередніх напрацювань. Такий бібліографічні метод пізнання наукового об'єкта – необхідна складова наукового інструментарію вивчення досліджуваного питання.

Сакральне мистецтво – це мистецтво, тісно пов'язане з вірою, релігійним життям і відповідними традиціями та обрядами. Позаяк релігія і церква з альтернуючим успіхом у різні епохи відігравали вагому роль у житті людини та суспільства загалом, майже все світове мистецтво (література, живопис, скульптура, музика тощо) наскрізно просякнуті символічною сакральною тематикою.

Водночас, оскільки все сакральне ґрунтується на відповідних канонах, сюжетах і символах (для християн це хрест, Розп'яття, Христос, вівця, оливкова гілка, виноградне гроно, лики Святих і под.), то саме їх зображення у творах образотворчого мистецтва дає підстави відносити останнє до сакрального. Загалом «сакральне мистецтво становить невід'ємний елемент культу Церкви і покликане передусім через образну мову розкрити істини віри» [4], – зазначає українська дослідниця Катерина Новікова.

Такий різновид образотворчого мистецтва, як живопис (малярство), основними сюжетами якого є епізоди з Біблії та Євангелії, зображення релігійних свят і под., відносять до релігійного жанру – релігійного живопису. В якому творила, зокрема, і низка відомих світських художників, які лише інколи вдавалися до зображення релігійної проблематики.

Окрему нішу займають твори сакрального монументального живопису: вітражі, фрески, мозаїки, які прикрашають архітектуру різних релігійно-культових інституцій – церков, соборів, монастирів.

Одним із феноменів сакрального мистецтва є ікона. Відповідно, процес її творення має назву іконопису, іконописання, іконографії, що також розуміється як окремий різновид сакрального мистецтва, зокрема живопису. До різновиду іконопису відносять також народну ікону, ікону на склі та хоругви.

Відтак, іконопис та релігійне малярство – це окремий вагомий пласт образотворчого мистецтва. Останнім часом він користується підвищеним інтересом з боку не лише митців-практиків, а й науковців, що знаходить своє відображення у відповідних дослідженнях, систематизація яких власне і є предметом та метою нашої розвідки.

Зрозуміло, що аналіз творів образотворчого мистецтва насамперед перебуває у колі наукового інтересу мистецтвознавців, тому не дивно, що у своїх дослідженнях вони користуються теоретико-методологічними прийомами і принципами мистецтвознавчого підходу, основною особливістю якого є можливість виявити характерні риси сакрального живопису як різновиду образотворчого мистецтва та художньо-образного відображення певних мистецьких явищ та й культури соціуму загалом. Водночас варто зауважити, що використовуючи арсенал усталених прийомів і методів, мистецтвознавчий підхід не виключає можливості відслідковувати зв'язок традиційних образотворчих технік з інноваційними, що пов'язано з розширенням комп'ютерних, технічних тощо засобів, які нині уможливлюють практичну візуалізацію неординарних задумок художників, а також зумовлюють виникнення межових форм та жанрів образотворчого мистецтва. Тому, як зрозуміло із вищезазначеного, у сфері нашого дослідницького інтересу перебувають мистецтвознавчі дослідження, серед яких, крім того, насамперед дисертаційні роботи, захищені за спеціальністю 17.00.05 – образотворче мистецтво.

Найбільш щільно «джерельна лакуна» заповнена щодо дослідження іконописних традицій, що, зокрема, представлено низкою дисертацій, присвячених аналізу традицій розпису іконостасів, іконографії і под. Прикметно, що більшість з них підготовлено або захищено у Львівській національній академії мистецтв. Це зокрема: Бакович О. П. Іконостаси та вівтарі церков Західного Поділля другої половини XVIII ст. (національні традиції та західноєвропейські впливи) (2014 р.); Колпакова Н. Я. Святий Георгій в галицькому іконописі XIV-XVI ст.: іконографія та еволюція образу (2015 р.); Пелех М. І. Іконостас Успенської церкви у Львові як чинник еволюції художньо-образної системи сакрального мистецтва Галичини XVII ст. (2014 р.); Дундяк І. М. Процесійні ікони Західної України XVII-XIX ст. (походження, іконографічні та художні особливості) (2003 р.); Кравченко Н. І. Секуляризація релігійного живопису в Україні другої половини XVII-XIX (2007 р.); Ціхонь К. Р. Іконографія космосу в європейському християнському мистецтві (від античності до бароко) (2001р.); Гелитович М.Й. Іконостасний ансамбль церкви Успіння Богородиці з Наконечного у контексті українського іконопису другої половини XVI століття (2001 р.).

Крім того, львівський науковий доробок представлений і дисертаціями на теми, дотичні до проблематики іконопису, як-то: робота Л. О. Купчинської «Творчість Теофіла Копистинського у контексті розвитку образотворчого мистецтва Галичини другої половини XIX – початку XX століть» (2003 р.), присвячена діяльності відомого графіка, живописця Західної України другої половини XIX – початку XX ст. Т.Копистинський також відомий як реставратор творів сакрального мистецтва, які авторка вводить до наукового обігу; О. В. Макойда у дисертації «Біблійні цикли Осипа Сорохтея: проблема індивідуального творчого методу» аналізує релігійні композиції станіславського художника О. Сорохтея, зокрема серію страстей Христових, та здійснює каталогізацію його творів на релігійну тематику; Я. В. Бондарчук у роботі «Мистецтво Острозького осередку др. пол. XVI – перша пол. XVII століття (синтезування середньовічних візантійських та ренесансних західноєвропейських ідейно-художніх концепцій)» (2002 р.) з-поміж

інших аспектів досліджує і вводить до наукового обігу твори іконопису, висвітлює мистецтво Острозького осередку епохи у взаємодії з релігійно-філософськими концепціями всесвіту, Бога та людини і под.

По декілька робіт із досліджуваної тематики за спеціальністю 17.00.05 – образотворче мистецтво репрезентують дослідники Харківської державної академії дизайну і мистецтв (докторська дисертація Урсу Н. О. Сакральне мистецтво домініканського ордену на землях України (XVII-XIX ст.) (2008 р.); кандидатські: Паньок Т. В. Стильова еволюція в іконописі Слобожанщини XVII – початку XIX століття (2005 р.); Шуліка В. В. Церковний живопис Слобожанщини середини XIX – початку XX століття: іконографія, стилістика, техніко-технологічні особливості (2010 р.); Жердєв В. В. Сакральне мистецтво в православних храмах Німеччини (XIX – початок XX ст.) (2010 р.)) та Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (Бурковська Л. В. Ікони св. Миколи в українському малярстві кінця XIV-XVI століть: генеза, особливості іконографії та семантики (2009 р.); Овчаренко О. І. Графічний цикл "Патерика Печерського" 1661 року в контексті української художньої культури середини XVII – початку XVIII століть (1999 р.); Фесенко Д. В. Монументальне малярство XVIII ст. Галичини в контексті українсько-західноєвропейських мистецьких зв'язків: іконографія та стилістика (2009 р.)

У Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури захищена робота Кондратюк А. Ю. Монументальний живопис Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської Лаври. Семантика. Стилістика (2003 р.), яка була виконана у Національному Києво-Печерському історико-культурному заповіднику.

Дослідження сакрального живопису, представлені спец. 17.00.05, тісно пов'язані з питаннями декоративного і прикладного мистецтва (спец. 17.00.06), позаяк, наприклад, народні ікони та хоругви, як ми вже згадували вище, теж відносять до іконопису, хоча вони й розуміються як декоративно-прикладне мистецтво. Так, знову ж таки у цій сфері найбільше робіт репрезентовано дослідниками Львівської академії мистецтв, зокрема: Приймич М. В. Декоративне різьблення у сакральному мистецтві Закарпаття XVIII-XIX ст. (Історія. Типологія. Художньо-стильові особливості) (2001 р.); Галишич Р. Я. Монументально-декоративне мистецтво українських церков зарубіжжя XX століття (2002 р.); Клімашевський А. В. Облаштування інтер'єру дерев'яних церков Західного Поділля та Покуття XVIII – початок XX ст. (Проблема ансамблевості) (2001 р.); Болюк О. М. Профілювання та різьблення у художній системі оздоблення дерев'яної сакральної архітектури Українських Карпат XVII – початку XX ст. (2000 р.); Косів Р.Р. Українські хоругви XVII-XVIII ст. (Основні типи. Історико-художні та іконографічні особливості) (2002 р.); Гах І. С. Храмовий вітраж Галичини кінця XIX – початку XX ст.: західноєвропейський контекст (становлення, художні особливості, проблеми реставрації) (2006 р.).

У Прикарпатському національному університеті ім. Василя Стефаника захищено дисертацію Тріска О.О. Народна ікона на склі другої половини XVIII-XIX століття: європейський контекст (2009 р.), підготовлену у відділі народного мистецтва Інституту народознавства НАН України.

Загальновідомо, що будь-який вищий навчальний заклад – це не лише база для навчання і підготовки фахівців у відповідних сферах, а й насамперед підґрунтя для розвитку науки. Відповідно, останній у освітні закладах такого рівня повинна приділятися велика увага. Водночас вже можна зробити висновок, що найбільшу зацікавленість питаннями сакрального живопису виявляють дослідники, підготовлені на базі Львівської академії мистецтв. Можливо, це зумовлено тим, що в Академії у 1995 р. на факультеті образотворчого мистецтва і реставрації було розпочато підготовку фахівців у сфері сакрального мистецтва. Враховуючи досить вражаючий список фахівців, які були запрошені до викладання і лекційних, і практичних курсів, такий інтерес і рівень підготовки молодих практиків і науковців у Академії не викликає здивування. Керує кафедрою від початку її заснування заслужений діяч мистецтв України, народний художник України, професор Роман Якимович Василик. Концепція діяльності КСМ, розроблена ним у 90-х роках минулого століття, передбачає реалізацію довгострокової програми відродження та популяризації українського іконопису і його самобутньої стилістики й визначає напрями науково-методичної, науково-дослідної і творчої роботи професорсько-викладацького складу [5], як зазначається в інформації на сайті кафедри.

При Харківській державній академії дизайну і мистецтв на сьогодні не існує окремої кафедри чи навчально-творчої лабораторії, які готують суто фахівців у сфері сакрального живопису. Водночас на факультеті образотворчого мистецтва, на кафедрі живопису, продовжуючи кращі традиції харківської художньої школи, виховують майбутніх фахівців станкового живопису, які можуть з успіхом працювати в різних галузях художньої творчості [2]. Водночас, як зрозуміло з переліку дисертацій, в яких досліджуються різні аспекти сакрального живопису, в Академії дійсно велику увагу приділено для підготовки художників і науковців, які можуть працювати у різних жанрах малярства.

При столичній Національній академії образотворчого мистецтва та архітектури у 1994 р. було відкрито навчально-творчу Майстерню живопису та храмової культури, яка з 2015 р. носить назву її засновника – народного художника України, живописця, графіка, професора Миколи Андрійовича Стороженка. Майстерня є водночас лабораторією для створення релігійно-історичних станкових полотен на новітній основі синтезу мистецтв: тисячолітнього сакрального досвіду та столітньої київської школи академічно-світського мистецтва. Викладачами, студентами та випускниками оздоблено десятки храмів в Україні та закордоном, написано сотні ікон, створено численні іконописні об'єднання, зокрема й Українську спілку іконописців, регулярно організовуються виставки та міжнародні пленери, проводиться активна наукова робота по вивченню та збереженню сакральної спадщини. Основою навчального процесу майстернею визначено, з-поміж іншого, критерії традиційної, власне, базової – школи Національної академії образотворчого мистецтва

і архітектури [3]. Відтак, на базі НАОМА на сьогодні створено всі умови для підготовки не лише практиків, а й науковців у сфері сакрального мистецтва живопису.

Дослідження сакрального мистецтва в Україні не обмежуються лише мистецтвознавчими дисертаційними джерелами, позаяк для з'ясування глибинних історичних і ціннісно-смислових витоків, в умовах яких формувалися мистецькі уподобання живописців, художні смаки і преференції яких перебували у межах релігійної тематики, варто звернутися до напрацювань інших наук, використовуючи парадигму системності. Такий системний підхід є сьогодні провідним у методології досліджень феноменів будь-якої галузі наукового знання, позаяк саме наукове мислення за своєю суттю і структурною організацію є системним. Відтак звернення до напрацювань інших наукових галузей дає змогу, з одного боку, зняти досить умовні обмеження у дослідженні, а з іншого – сформулювати конструктивне системне уявлення про будь-який феномен реальності на основі міждисциплінарної методології. Останнє дасть змогу розглядати сакральний живопис у невідривному зв'язку і відповідності не тільки сучасним здобуткам мистецтва і культури, а й сучасним моделям світосприйняття та життєдіяльності соціуму. Це, у свою чергу, сприятиме практичній інтеграції сучасних мистецьких здобутків у цій царині у ціннісно-смислове поле сучасності, переосмисленню традицій у сьогоднішньому культурному контексті з урахуванням найкращих здобутків інших наук, а також сприятиме пошуку і формуванню нового категоріально-понятійного апарату та нових методологічних засад їх вивчення, що у підсумку уможливлюватиме подальший розвиток церковного мистецтва. Саме такий підхід, можливо, дасть змогу вирішити нелегке завдання: «як зберегти чистоту стилево-іконографічних традицій нашої багатовікової храмової культури, не скотившись при цьому до пасивного наслідування класичних взірців, і водночас не втратити живого зв'язку із сучасними тенденціями образотворчого мистецтва. Або якою мірою мистцеві-іконописцю виявляти свою творчу індивідуальність, щоби відповідати потребам сучасного образного мислення, але не відірватися від глибинних основ сакрального малярства» [1, 272], – як його формулює мистецтвознавець Любов Волошин.

Відтак, наступний блок досліджень представлений роботами у галузі філософії, зокрема за спец. 09.00.08 – естетика. Естетика, як загальновідомо, це наука про чуттєве пізнання світу, про прекрасне, красу та цінність, без яких неможливий ні процес творчості, ні подальша оцінка мистецького твору: Мороз Я. С. Естетика українського іконопису XIV-XV ст. (2005 р.); Солярська І.О. Онтологія архітектурної форми: естетичний аспект (2003 р.); Демчук Р. В. Сакральне та профанічне в культурно-філософській символіці Софії Київської (2001 р.); Квасюк Л. В. Іконопис і словесність у культурі України XVI-XVIII століть: естетичний аспект (2000 р.); теорії та історії культури: Герчанівська П. Е. Трансформація народної сакральної архітектури і живопису Мараморощa у XVII-XVIII століттях як відображення динаміки європейської культури (2002 р.); Піщанська В.М. Українська барокова ікона в художніх колекціях Дніпропетровщини: типологія та своєрідність (2009 р.). Ременяка О.С. Український іконопис XVI-XVIII ст. на землях Холмщини та Підляшшя (2004 р.). Історичне дослідження Ковальчук Є. І. Формування фонду сакрального мистецтва у Волинському краєзнавчому музеї (1929-2009 рр.) (спец. 26.00.05) (2010 р.) аналізує сакральне мистецтво с точки зору його історико-культурної і музейної цінності; Тарас Я. М. Церковна дерев'яна архітектура українців Карпат у системі традиційно-побутової культури (07.00.05) (2011 р.) досліджує церковну архітектуру з точки зору її етнологічного значення.

Окрему нішу займають дисертаційні роботи (спец.18.00.01), присвячені дослідженню архітектури православних храмів України, зокрема у різних регіонах. Зрозуміло, що у дослідженні архітектури храмів увага приділяється і внутрішньому оформленню їх інтер'єрів, що може бути цікавим для аналізу сакрального живопису. Це, зокрема, такі роботи: Диба Ю. Р. Архітектура українських храмів-ротонд другої половини X – першої половини XIV століть (2000 р.); Пугачова М. А. Колористичні принципи рішення інтер'єрів православних храмів (на прикладі храмів України) (2010 р.); Дерев'янко І. С. Еволюція композиційних прийомів формування внутрішнього простору православних храмів Слобожанщини XVII – початку XXI ст. (2007 р.); Лесик О. О. Історико-мистецькі особливості храмової архітектури Волині XVII-XVIII століття (2000 р.); Харлан О. В. Особливості типологічної еволюції дерев'яної храмової архітектури на території Півдня України середини XVIII – початку XX ст. (на прикладі Катеринославської губернії) (2010 р.); Бондаренко І.В. Передумови і тенденції стильового розвитку храмової архітектури Слобожанщини (друга половина XIX – початок XX ст.) (1999 р.).

Загалом проведений короткий аналіз дає змогу констатувати, що сакральне мистецтво живопису, зокрема іконопис, викликають посилений інтерес у сучасних вітчизняних мистецтвознавців та представників інших галузей наукового знання – філософів, істориків, культурологів, архітекторів, що знаходить відображення у значному масиві дисертаційних досліджень. Крім того, показовим є той факт, що основним об'єктом досліджень є регіональні особливості сакрального живопису, що свідчить про розуміння важливості аналізу мистецьких аспектів на регіональному матеріалі. Водночас, на нашу думку, актуальним уявляється дослідження творчого доробку і різних складових творчості окремих українських художників,зокрема іконописців. Також серед обширу досліджень найбільше виділяються наукові доробки представників львівської школи. Проте за межами нашого аналізу ще залишилися наукові публікації та монографічні дослідження. Вони потребують окремої систематизації для формування узагальненої картини обширу наукових досліджень мистецтва сакрального живопису.

Література

1. Волошин Л. Інтерпретація традицій сакрального мистецтва у творчості Костя Марковича / Любов Волошин // Вісник Львівської національної академії мистецтв. – 2012. – Вип. 23. – С. 272-279.
2. Кафедра живопису. Історична довідка [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.ksada.org/jiv-history.html.
3. Майстерня живопису і храмової культури імені Миколи Стороженка [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://naoma.edu.ua/ua/kafedras/fakultet_obrazotvorchogo_mistetstva/kafedra_zhivopisu__kompozits/maysternya_zhivopisu__khramovo_kulturi.
4. Новікова К. На перехресті духу і світу. Короткий нарис про сакральний живопис України / Новікова К. – К.: Темпора, 2012. – 328 с.
5. Факультет образотворчого мистецтва і реставрації [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.logos.biz.ua/proj/lnam/online/lnam--68-95.pdf.

References

1. Voloshyn, L. (2012) The interpretation of the sacral art traditions in the works of Kost' Markovych. Visnyk Lvivskoi natcionalnoi akademii mustectv, 23, 272-279 [in Ukrainian].
2. The Department of Painting. Historical information. Retrieved from http://www.ksada.org/jiv-history.html [in Ukrainian].
3. The Studio of Painting and Temple culture after Mykola Storozchenko. Retrieved from http://naoma.edu.ua/ua/kafedras/fakultet_obrazotvorchogo_ mistetstva/kafedra_zhivopisu__kompozits/maysternya_zhivopisu__khramovo_kulturi [in Ukrainian].
4. Novikova, K. (2012). At the crossing of Spirit and World. Short notes about the sacral painting of Ukraine. Kyiv: Tempora [in Ukrainian].
5. The Faculty of Fine Art and Restoration. Retrieved from http://www.logos.biz.ua/proj/lnam/online/lnam-68-95.pdf [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 08.11.2016 р.

УДК 7.05:687.01

Чупріна Наталія Владиславівна
кандидат технічних наук, доцент,
доцент кафедри художнього моделювання
костюма Київського національного університету
технологій та дизайну
chouprina@ukr.net

ФАКТОРИ СТАНОВЛЕННЯ МАСОВОЇ МОДИ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ УПОДОБАНЬ ШИРОКИХ ВЕРСТВ СУСПІЛЬСТВА СПОЖИВАННЯ В ІНДУСТРІЇ МОДИ

Мета дослідження полягає у формулюванні основних векторів розвитку індустрії моди в її сучасному розумінні, а також характеристиці чинників становлення масової моди як віддзеркалення переваг широких верств споживацького суспільства. Визначення критеріїв асиміляції «масової» та «високої» моди розглядається у контексті нових стандартів формування модного проектного образу в дизайні костюма. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні комплексу загальнонаукових принципів. У роботі з візуальними матеріалами застосовано предметно-аналітичний метод, а для збирання, систематизації та узагальнення науково-літературних джерел та журналістських видань використано літературно-аналітичний метод систематизації. **Наукова новизна.** Визначено основні напрями розвитку індустрії моди в другій половині XX століття. Обгрунтовано, що цей період характеризується радикальними інноваціями не тільки у формі, а й у змісті модних образів. Охарактеризовано чинники становлення масової моди як віддзеркалення переваг широких верств споживацького суспільства. Визначено критерії асиміляції «високої» та «масової» моди у створенні актуальних модних тенденцій та образів. **Висновки**. 1960-і роки є незаперечним доказом того, що економічне зростання та соціокультурні інновації (у тому числі в моді), продуктивно взаємовпливають на формування способу життя суспільства як в національному масштабі, так і в інтернаціональному. Об'єктивні чинники розвитку, безумовно, впливають і на суб'єктивне сприйняття навколишнього середовища: зростає купівельна спроможність і споживацькі вимоги населення, підвищуються стандарти життя і зростає можливість їх використання, в тому числі за рахунок розвитку промислового виробництва матеріальних здобутків. Іншими словами, активно розширюється споживацьке суспільство. Саме завдяки цим характеристикам 1960-і роки можна назвати переломним етапом становлення індустрії моди в XX столітті.

Ключові слова: індустрія моди, модний образ, масова мода, висока мода, модні тенденції, суспільство споживання.

Чуприна Наталья Владиславовна, *кандидат технических наук, доцент, доцент кафедры художественного моделирования костюма Киевского национального университета технологий и дизайна*

Факторы становления массовой моды как отражения предпочтений широких слоев потребительского общества в индустрии моды

Цель исследования заключается в формулировке основных векторов развития индустрии моды в ее современном понимании, а также характеристике факторов становления массовой моды как отражения предпочтений

© Чупріна Н. В., 2016

широких слоев потребительского общества. Определение критериев ассимиляции «массовой» и «высокой» моды рассматривается в контексте новых стандартов формирования модного проектного образа в дизайне костюма. **Методология** исследования заключается в применении комплекса общенаучных принципов. При работе с визуальными материалами применен предметно-аналитический метод, а для сбора, систематизации и обобщения научно-литературных источников и журналистских изданий используется литературно-аналитический метод систематизации. **Научная новизна.** В работе определены основные направления развития индустрии моды во второй половине XX века. Обосновано, что этот период характеризуется радикальными инновациями не только в форме, но и в содержании модных образов. Охарактеризованы факторы становления массовой моды как отражения предпочтений широких слоев потребительского общества. Определены критерии ассимиляции «высокой» и «массовой» моды при создании актуальных модных тенденций и образов. **Выводы**. 1960-е годы являются неопровержимым доказательством того, что экономический рост и социокультурные инновации (в том числе в моде), продуктивно взаимовлияют на формирование образа жизни общества как в национальном масштабе, так и в интернациональном. Объективные факторы развития, безусловно, влияют и на субъективное восприятие окружающей среды: растет покупательная способность и потребительские требования населения, повышаются стандарты жизни и растет возможность их использования, в том числе за счет развития промышленного производства материальных достижений. Другими словами, активно расширяется потребительское общество. Именно благодаря этим характеристикам 1960-е годы можно назвать переломным этапом становления индустрии моды в XX веке.

Ключевые слова: индустрия моды, модный образ, массовая мода, высокая мода, модные тенденции, общество потребления

Chouprina Natalia, *Ph.D, associate professor, associate professor of the Department of fashion design of Kyiv National University of Technologies and Design*

Factors of mass fashion development as a reflection of preferences of wide layers of consumer society in fashion industry

Purpose. The main purpose of this investigation is to formulate basic vectors of development of fashion industry in its modern understanding, and also to descript main factors of mass fashion formation as reflections of preferences of wide layers of consumer society. Determination of criteria of assimilation of “mass” and “high” fashion is considered in a context of new standards of forming of fashion project appearance in the design of a suit. **Methodology**. Research methodology consists in application of complex of scientific principles. During work with visual materials the objective analytical method is applied. For collection, systematization and generalization of scientific, publicistic and journalistic sources of literature the literary-analytical method is used. **Originality**. In the article basic directions of development of industry of fashion in the second half of XX century are determined. It is grounded, that this period is characterized by the radical innovations not only in the form of but also in maintenance of fashion appearances. The factors of becoming of mass fashion as reflections of advantages of wide layers of consumer society are described. Main criteria of assimilation of “haute couture” and “mass market” fashion for creation of actual fashion tendencies and appearances are determined. It is grounded, that economic growth as well as social and cultural innovations (including fashion), productively influence the forming of society way of life, at both national and international levels. **Conclusions**. Thus, 1960th are undeniable proof of the fact that economic growth and socio-cultural innovations (including fashion), are productively interdependent in the process of forming of society way of life, at both national and international levels. The objective factors of development surely influence the subjective perception of environment: purchaser ability and consumer requirements grow, life standards rise and possibility of their use increases, including due to development of industrial production of material achievements, – in other words, consumer society broadens actively. Exactly due to these descriptions, 1960th can be named the critical stage of fashion industry development in XX century.

Keywords: fashion industry, fashion appearance, mass fashion, haute couture, fashion trends, consumer society

Постановка проблеми в загальному вигляді. На основі аналізу основних напрямів розвитку індустрії моди другої половини XX століття можна зробити висновок, що цей період ознаменувався у розвитку моди радикальними інноваціями не тільки у формі, а й у змісті модних образів. Зокрема, відбулася остаточна відмова від непорушних канонів та непохитних правил Високої моди, що призвело до виникнення широкого спектру модних напрямів і пропозицій в одязі. Основним соціальним досягненням цих змін стала можливість кожній жінці відчути себе якщо не модельєром, то стилістом, а також максимально проявити свою індивідуальність за допомогою костюма.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Дослідження впливу модних інновацій 1960-х років на формування сучасної структури індустрії моди охарактеризовано в низці досліджень історії моди та костюма. Зокрема, відомий історик костюма Р.В. Захаржевська відзначає, що в 1960-і роки «… студентському руху передував рух тинейджерів (підлітків 13-16 років)…, коли в період післявоєнної економічної стабілізації в Англії підлітки отримали право вільно розпоряджатися своїм заробітком…» [1, 226]. Продовження цієї думки можна знайти у дослідника М.Б. Романовської: «…В розглядувані 1960-і роки тенденції розвитку молодіжної протестної субкультури посилились та стали міцнішими… Послідовниками «тедді-бойз» та байкерів стали «моди» (скор. від «модерністи» та рокери (молодь, що захоплювалась рок-музикою…)» [2, 273]. Відомий французький дослідник Ф. Бодо зазначає, що «… теперішньому поколінню вже важко уявити, наскільки революційними були для суспільства того часу жіночі колекції смокінгів, плащів, теренчкотів та двобортних піджаків, які захват та скандали викликали покази молодих модельєрів, зокрема Ів Сен Лорана!» [3, 192]. До того ж, значний внесок у формування підґрунтя характеристики етапів розвитку індустрії моди поклали дослідження теоретиків моди Н.Уайт [4], Ю. Кавамура [5], А.Лінч та М.Д. Штрауса [6], а також багатьох інших аналітиків моди XX століття.

У зв'язку з цим основною метою даної роботи можна визначити формулювання основних векторів розвитку індустрії моди в її сучасному розумінні, а також характеристику чинників становлення масової

моди як віддзеркалення переваг широких верств споживацького суспільства. Визначення критеріїв асиміляції «масової» та «високої» моди розглядається у контексті нових стандартів формування модного проектного образу в дизайні костюма.

Виклад основного матеріалу. 1960-і роки принесли кардинальні зміни не тільки в економіці більшості країн світу, а й у суспільному житті. Покоління післявоєнного бебі-буму, що виросло у вільніших та більш розкутих умовах, ніж їх батьки, починає активно впливати на різні напрями громадської думки і соціальні явища, у тому числі на інновації у моді. Вони носять те, що самі вважають за потрібне, не звертаючи увагу ні на стильові характеристики свого одягу, ні на його призначення. Іншими словами, вони самі винаходять свою моду в одязі, насолоджуються своїми перевагами в музиці, проводять час у місцях, нетрадиційних для традиційного суспільства, наприклад у клубах робочих районів Лондона або підземеллях соборів у передмістях Парижа. До того ж, істотний вплив на формування смаків і переваг молодого покоління справляє кінематограф, який дає більше привидів для обговорення манери поведінки і костюмів головних героїв кінофільмів, ніж для дискусій щодо змісту або сюжетів фільмів. Зокрема, активний вплив на розвиток молодіжних напрямів у моді того періоду справляють режисери та сценаристи кінофільмів так званої «нової хвилі» (Франсуа Трюффо, Жан-Люк Годар, Альфред Хічкок тощо.)

Основним концептуальним гаслом 1960-х стала широко відома фраза: «В прийдешні часи той, хто не стежив за модою, вважався бідним, а зараз – вільним!» [3, 188]. У середині XX століття зникло поняття безапеляційного ідеалу жіночої краси. Багато актрис (Одрі Хепберн, Анук Еме, Наталі Вуд), співачки (Жюльєт Греко, Джоан Баєз, Маріана Фейсвуд), манекенниці (Твіггі, Верушка, Джин Шрімптон) несли в суспільство абсолютно різні художні образи, але були визнані рівноцінно стильними.

У середині десятиліття, в 1965 році, відбулася гучна революція в моді – так звана «революція Куррежа» [7], що призвела до змін у всіх верствах споживацького суспільства та привернула ретельну увагу творців «Високої моди». Основна її ідея полягала у тому, що у професійних кутюр'є розділились думки щодо основних напрямів розвитку модних образів. Так, Будинок моди «Шанель» пропонує подовження суконь і спідниць нижче лінії коліна, а Мері Куант створює міні-спідницю; Ів Сен Лоран звертається за натхненням до мінімалізму форми, орнаменту та кольору (колекція «Мондріан», осінь-зима 1965 – 1966), а Еммануель Унгаро знаходить більш вишукані поєднання класицизму (спадщина К. Баленсіаги) та образів італійського бароко… Так Висока мода остаточно прийняла правила гри, включившись в процес формування і становлення моди як індустрії для залучення масового споживача в модний процес, пропонуючи не тільки сприймати, а й створювати свій індивідуальний образ.

Ще одним проривом у моді, що зіграв помітну роль у формуванні сучасної індустрії модного одягу, стали молоді лондонські дизайнери. Сплеск їх активності й успіху був зумовлений популярністю «The Beatles», внаслідок чого Лондон заполонили молоді люди, що підтримували та формували модні інновації в різних проявах. Так, в 1965 році недалеко від всесвітньовідомої площі Пікаділлі, на нині не менш відомій Карнабі-стріт, була відкрита серія бутиків молодих маловідомих на материковій Європі, але перспективних англійських дизайнерів, чиї моделі відрізнялися одночасно практичністю, ексцентричністю та індивідуалізмом. Пізніше мережа модних магазинів, що проповідують так званий «романтичний декаданс» в одязі, ігнорування культурного та технічного прогресу, відхід від реальності, розповсюдилася на Кінгз-роуд, квартал Челсі та прилеглі вулиці Лондона.

Так столиця Великобританії поступово перетворилася на ще одну столицю світової моди (у тому прояві, в якому мода існувала в 1960-х роках). Тоді як французькі модельєри експериментували з різними стильовими напрямами в моді традиційній, Лондон завоював першість у формуванні і виробництві моди альтернативної. Епоха так званого «свінгуючого Лондона» призвела до появи ряду молодіжних субкультур, асиміляція образних рис яких лягла в основу такого прояву модної споживацької поведінки як «вулична мода». Моделі одягу, розроблені в 1960-х роках англійським дизайнером Мері Куант, точно відображають соціокультурну активність молодого покоління тих років. В результаті її колекції стали популярними на материковій Європі, а марка модного одягу MARY QUANT стала центром тяжіння молодих модників Франції, Італії, Австрії тощо.

Окрім марки MARY QUANT, в 1960-х роках в Англії отримали розвиток ще декілька марок модного одягу, які проектували і впроваджували в свідомість масового споживача оригінальні ідеї нового, так званого «альтернативного», стилю: Foale&Tuffin, John Bates, Thea Porter, Nina Fratini, Zandra Rhodes, Anthony Price та Ossie Clark. Наприклад, дизайнери марки Foale&Tuffin прославилися використанням «веселого» малюнка тканини (орнаменти у дусі оп-арт) для виготовлення класичних костюмів; Теа Портер і Зандра Роудс спеціалізувалися на експериментах з нетрадиційним кроєм і використанням тканин з барвистими орнаментами; а Оззі Кларк (дизайнер модного в 1960-х роках Лодонського бутика Quorum) став широко відомим завдяки створенню серії муслінових платтів, тканина для яких була розписана уручну текстильним дизайнером Селією Бертуелл.

Ці модні тренди, що йдуть багато в чому врозріз з «офіційною модою», створюваною в Парижі, стають тим популярнішими, чим активніше пропагуються кумирами молодого покоління «шестидесятників» – музикантами «The Beatles» та «Rolling Stones», фотографом Девідом Бейлі [8] і художником Енді Уорхоллом [9].

Що ж до згаданої «офіційної» моди Парижа, то останнім значущим явищем епохи «Високої моди» (у тому значенні, яке закладав її засновник Чарльз Федерік Ворт) можна вважати відкриття в

1965 році Будинку моди Еммануеля Унгаро. Вже в 1966 – 1967 роках кількість Модних будинків, включених в Паризький синдикат високої моди скоротилася удвічі (з 39 до 17 членів), а доходи від створення ексклюзивних моделей і колекцій незмінно скорочувалися.

Саме в другій половині 1960-х років і відбулася подія, що стала початком асиміляції Високої «офіційної» та молодіжної «альтернативної» моди, започаткувала просування сучасної індустрії модного одягу, направленого на задоволення переваг і потреб різних соціальних верств споживачів. Молоді, але достатньо прогресивно налаштовані Ів Сен Лоран та Пьєр Берже втілили в життя схему, яка стала основою подальшого розвитку всієї галузі моди – розробку так званої «другої лінії модного одягу», орієнтованого на масового споживача, так би мовити, людей з вулиці [10]. Створена модельєрами марка модного одягу одержала назву Saint Laurent Rive Gauche і займалася розробкою та реалізацією модної продукції розширеного асортименту за доступними цінами для покупців середнього класу. Для цієї марки демократичного модного одягу Сен Лоран створював моделі, відмінні від власних творінь «haute couture» для Будинку моди Christian Dior, проте ставився до їх розробки не менш ретельно й креативно. Крім того, демократичності ціни сприяло те, що моделі виготовлялися не вручну, як було встановлено стандартами Високої моди, а за допомогою швейного виробництва – на фабриці Mendes (що ніяк не впливало на пониження якості виготовлення моделей одягу).

Першою торговою точкою реалізації цієї оновленої моди від творців «haute couture» став бутик в такому районі Парижа, який вважався антиподом розкішних модних кварталів, а незабаром такі бутики з'явилися по всьому місту і не тільки. Основою їх діяльності стала система франчайзингових контрактів (також широко застосовується сучасною індустрією моди), в яких було прописано однаково суворі вимоги до реалізації моделей одягу, а ретельний вибір партнерів дозволив дизайнерам здійснювати повний і жорсткий контроль над всім ланцюжком виробництва і реалізації одягу. Крім того, ім'я дизайнера модної марки Saint Laurent Rive Gauche одержало додаткову рекламу серед широких верств споживачів, у тому числі і клієнтів Будинку моди Christian Dior. До речі, саме в 1960-х роках розвиваються бутики нового типу – магазини-ательє, в яких модний одяг шиється і продається одночасно. Основоположниками такого роду бутиків прийнято вважати Елі й Жаклін Жакобсон, бутик яких був названий Dorothee Bis (у XXI столітті цей модний бренд не втратив позицій популярності у широкого кола споживачів). Ще одним прикладом перспективності розвитку таких магазинів-ательє можна назвати нині відомого дизайнера Соню Рікель, яка починала свою кар'єру з розробки оригінальних джемперів в аналогічному бутику в передмісті Парижа. З часом її творчість оцінили не тільки французькі клієнти, але і значні американські універмаги, що охоплювали широкі верстви масових споживачів.

А в 1964 році на паризькій площі Віктуар відкривається бутик з однойменною назвою, в якому відвідувачам пропонувалися різнопланові моделі багатьох дизайнерів-початківців, як французьких, так і іноземних. Так, 1960-і роки заклали основи мультибрендових торгових точок, в яких реалізується модний одяг різних брендів і марок, а широкий розвиток їм додала індустрія моди в пізніші роки.

Такий вектор розвитку моди в другій половині XX століть призводить до того, що і ЗМІ, що висвітлюють питання моди, все менше звертають увагу на Високу моду і все активніше висвітлюють і пропагують моду для широкого кола споживачів, яку все частіше називають терміном «прет-а-порте» (pret-a-porter) [11]. Так, в 1966 році французька компанія Promostyl, очолювана Франсуазою Венсан, презентує виробникам модної продукції науково обгрунтовані «списки тенденцій», засновані на аналізі культурних, технічних і стилістичних новин головних світових столиць моди. Тепер багато швейних і текстильних підприємств, розташованих далеко цих міст, мають доступ до основних тенденцій модних продуктів, причому, що дуже зручно, з деяким запасом часу. При умілому використанні одержаних вказівок за темами, формами, кольорами, матеріалами цього запасу часу вистачає, щоб виготовити і реалізувати продукцію широкого попиту, коли вона знаходиться на піку споживацької популярності.

Так в структурі індустрії моди почав формуватися не тільки допоміжний сегмент, нині широко представлений спеціалізованими ЗМІ та сервісними компаніями, але і одержало розвиток прогнозування модних тенденцій як основа промислового виготовлення і реалізації модних продуктів для масового ринку.

Основним результатом такого прогнозування і масового тиражування продуктів індустрії моди стало різке зниження ціни на них при такому ж різкому підвищенні попиту. Спроможність такої концепції підтверджує успіх ще однієї француженки, Деніз Файоль, і заснованої нею компанії Prisunic (торгова марка Prisu). Не дивлячись на низькі ціни продукції (що стереотипно повинно було говорити про низьку якість продукту), магазини компанії стали популярними завдяки успішному мерчандайзингу, маркетинговій політиці і вдало підібраному асортименту – модного одягу для активного відпочинку від креативних дизайнерів-початківців зі всього світу, які не мають можливості власного розкручування).

У 1967 році мадам Файоль зайнялася розвитком системи дистанційного розповсюдження модних продуктів – за каталогами. На цьому терені вона також просувала творчість молодих прогресивних дизайнерів модного одягу, чому безпосередньо сприяла її посада консультанта по продукції в компанії 3 Suisse. А в 1968 році, разом з Маймі Арноден, вона заснувала компанію Mafia, що об'єднала в собі принципи дизайн-бюро і рекламного агентства. Це агентство, що продовжувало активно співробітничати з дизайнерами-початківцями, до 1980-х років сприяло процвітанню так званого «масового сектора» індустрії модного одягу.

Висновки і перспективи подальших розвідок. Відтак, 1960-і роки є незаперечним доказом того, що економічне зростання та соціокультурні інновації (у тому числі в моді) продуктивно взаємовпливають на формування способу життя суспільства як в національному масштабі, так і в інтернаціональному. Об'єктивні чинники розвитку, безумовно, впливають і на суб'єктивне сприйняття навколишнього середовища: зростає купівельна спроможність і споживацькі вимоги населення, підвищуються стандарти життя і зростає можливість їх використання, в тому числі за рахунок розвитку промислового виробництва матеріальних здобутків. Іншими словами, активно розширяється споживацьке суспільство. Саме завдяки цим характеристикам 1960-і роки можна назвати переломним етапом становлення індустрії моди в XX столітті.

Література

1. Захаржевская Р.В. История костюма: от античности до современности / Р.В. Захаржевская. – М.: РИПОЛ: классик, 2005. – 288 с.: илл

2. Романовская М.Б. История костюма и гендерные сюжеты / М.Б. Романовская. – СПб:Алтейя, 2010. – 442 с: илл.

3. Бодо Ф. Шик & Шарм / Ф. Бодо. – М.: Слово, 2006. – 400с.:илл.

4. Уайт Н. Fashion-бизнес: теория, практика, феномен / Н. Уайт, Й. Гриффитс. – Минск: Гревцов Паблишер, 2008. – 272 с.

5. Кавамура Ю. Теория и практика создания моды / Ю Кавамура. – Минск: Гревцов Паблишер, 2009. – 192 с.

6. Линч А. Изменения в моде: причины и следствия / А. Линч, М. Д. Штраусс. – Минск: Гревцов Паблишер, 2009. – 280 с.

7. Сайт www.courreges.fr.

8. Девід Бейлі: біографія [Ел. ресурс] // Режим доступу: www.journal.foto.ua/likbez/fooperson/fotograf-devid-bejli-britanskaya-legenda.html.

9. Енді Уорхол: біографія [Ел. ресурс] // Режим доступу:www.lichnosti.net/people_3293.html.

10. Fashion people: Yves Saint Laurnt [Ел. ресурс] // Режим доступу: www.fashionpeople.ru/brands/brand_10.html офіційний сайт www.ysl.com.

11. Чуприна Н.В. Анализ роли масс-медиа в деятельности индустрии моды // Дизайн. Материалы. Технология. – СПб.: СПбГУТД. – №3. – 2013. – С.103 -107.

References

1. Zakharzhevskaya, R.V. (2005). History of suit: from antiquity to contemporaneity Moscow, Russia: RIPOL: classic [in Russian].

2. Romanovskaya, M.B. (2010). History of suit and gender plots. Sankt Pietersburg, Russia: Alteya [in Russian].

3. Baudot, F. (2006). Stylishness & Charm. – Moscow, Russia: Slovo [in Russian].

4. White, N., Griffits, I. (2008). Fashion-business: theory, practice, phenomenon. Minsk, Belorussia: Grevtsovpublisher [in Russian].

5. Kawamura, Y. (2009). Theory and practice of creation of fashion. Minsk, Belorussia: Grevtsovpublisher [in Russian].

6. Lynch, A., Strauss, M. D. Changes in a fashion: causes and effects Minsk, Belorussia: Grevtsovpublisher [in Russian].

7. Suffout, G. (2015). To the Andre Kurrezh Memory is dedicated. Retrieved from: academy.andretan.com.ua/uncategoriez/248_8632

8. Fain, J. (2016). David Baily: biography. Retrieved from: www.journal.foto.ua/likbez/fooperson/fotograf-devid-bejli-britanskaya-legenda.html

9. Angout, F.-C. (2014). Andy Warhall: biography. Retrieved from: www.lichnosti.net/people 3293.html

10. Harouns, G.-M. (2015). Fashion people: Yves Saint Laurnt. Retrieved from: www.fashionpeople.ru/brands/brand 10.html офіційний web-site www.ysl.com

11. Chuprina, N.V. (2013). Analysis of role mass-media in activity of industry of fashion. Dyzayn. Materialy. Tehnologiya (Design. Materials. Technology). (SPb: SPBGUTD), №3, P.103 – 107

Стаття надійшла до редакції 19.09.2016 р.

УДК 792.077 (477)

Ян Ірина Миколаївна
кандидат мистецтвознавства,
доцент, докторант Національної
академії керівних кадрів культури і мистецтв
iniko2004@ukr.net

УКРАЇНСЬКИЙ АМАТОРСЬКИЙ ТЕАТР НАДДНІПРЯНЩИНИ: кінець XIX – початок XX ст.

Мета роботи. У статті розглянуто особливості розвитку українського аматорського театру Наддніпрянщини в контексті соціокультурних процесів кінця XIX – початку XX століття. Діяльність аматорських колективів Наддніпрянщини досліджується як невід'ємна складова української театральної культури, яскраве національне історико-культурне явище. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні історико-культурного, компаративного, мистецтвознавчого методів, які надають можливість дослідити основні аспекти творчої діяльності провідних аматорських театральних колективів Наддніпрянщини, проаналізувати специфіку їх репертуару. **Наукова новизна** полягає у розширенні уявлень про діяльність аматорських театральних колективів Наддніпрянщини, в обґрунтованні їх етнозберігаючої, етноконсолідуючої ролі у процесах національного культуротворення. **Висновки**. Діяльність аматорських драматичних колективів Наддніпрянщини була важливим чинником національно-культурного відродження, сприяла консолідації українського суспільства, збереженню української мови, пропагувала етнографічні засади та звичаї української нації, сприяла національному самоутвердженню та збереженню культурної ідентичності.

Ключові слова: українська театральна культура, соціокультурні процеси, український аматорський театр Наддніпрянщини, репертуар.

Ян Ирина Николаевна, *кандидат искусствоведения, доцент, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры искусств*

Украинский аматорский театр Надднепрянщины: конец XIX – начало XX в.

Цель работы. В статье рассматриваются особенности развития украинского аматорского театра Надднепрянщины в контексте социокультурных процессов конца XIX – начала XX века. Украинский аматорский театр Надднепрянщины исследуется как важная составляющая украинской театральной культуры, яркое национальное историко-культурное явление. **Методология** исследования заключается в применении историко-культурного, компаративного, искусствоведческого методов, которые позволяют исследовать основные аспекты деятельности самодеятельных театральных коллективов, проанализировать специфику репертуара. **Научная новизна** заключается в расширении представлений о деятельности самодеятельных театральных коллективов Надднепрянщины, в обосновании их этноконсолидирующей роли в процессах национального возрождения. **Выводы**. Деятельность самодеятельных драматических коллективов Надднепрянщины была важным фактором национально-культурного возрождения, способствовала консолидации украинского общества, пропагандировала этнографические основы и обычаи украинской нации, способствовала национальному самоутверждению, сохранению культурной идентичности.

Ключевые слова: украинская театральная культура, социокультурные процессы, украинский аматорский театр Надднепрянщины, репертуар.

Yan Irina, *Ph.D in arts, associate professor, doctorant of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Ukrainian amateur theatre in over-Dnieper Ukraine, Eastern Galicia late XIX – early XX century

The purpose of work. The article considers the features of the development of Ukrainian amateur theater over-Dnieper Ukraine in the context of sociocultural processes of late XIX – early XX century. Ukrainian amateur theater of over-Dnieper Ukraine being investigated as an integral part of Ukrainian theater culture, bright national historical and cultural phenomenon. The research **methodology** is the use of the historical-cultural, comparative, teatrovedchesky methods approach allows to study the basic aspects to activities of amateur theater groups, analyzed the specifics of the repertoire. **Scientific novelty** consists in expanding notions of activity amateur theater over-Dnieper Ukraine in and their justification etnozberihayuchoyi, etnokonsoliduyuchoyi role in the national culture creation. **Conclusions**. Activities of amateur dramatic groups over-Dnieper Ukraine was an important factor in national and cultural revival, contributed to the consolidation of Ukrainian society, promoted the ethnographic foundations and traditions of the Ukrainian nation, it intensified the awakening of national consciousness helped to maintain their own cultural identity.

Keywords: Ukrainian theater culture, sociocultural processes, Ukrainian amateur theater of over-Dnieper Ukraine, repertoire.

Актуальність теми дослідження. У процесі національної самоідентифікації на сучасному етапі актуалізуються питання вивчення особливостей національної культурної спадщини, реконструкції культурно-мистецьких процесів, висвітлення творчої атмосфери мистецького минулого. Дослідження українського аматорського театру Наддніпрянщини в контексті національної культурної традиції дає змогу відтворити загальне культурно-історичне тло, проаналізувати провідні тенденції розвитку національної театральної культури, висвітлити діяльність провідних театральних митців того часу.

Різноманітним теоретичним та практичним аспектам розвитку українського театрального мистецтва присвячено праці зарубіжних та вітчизняних вчених. Тенденції та шляхи розвитку українського театрального мистецтва відображені у працях Д. Антоновича [2], Н. Андріанової [1], О. Красильникової [10],

© Ян І. М., 2016

О. Кисіля [9], Б. Романицького [14] та ін. Окремі аспекти становлення аматорського театрального мистецтва розкриваються у історико-культурологічних, мистецтвознавчих роботах В. Бурдуланюка [3], Л. Дорогих [7], О. Казимирова [8], С. Чарнецького [16] та ін. Проте, попри значимість доробку вчених, історико-культурний контекст становлення українського аматорського театру Наддніпрянщини як невід'ємної складової української театральної культури в проекції тогочасних мистецьких тенденцій ще потребує історичного та мистецтвознавчого аналізу. Цим і зумовлений вибір теми запропонованої статті, метою якої є дослідження специфіки розвитку українського аматорського театру Наддніпрянщини кінця XIX – початку XX століття у структурі тогочасних соціокультурних процесів.

Виклад основного матеріалу. У останній третині XIX ст. становлення та розвиток українського театрального мистецтва супроводжувався духовно-культурним піднесенням, зумовленим поширенням національно-культурного руху. Провідні українські діячі В. Антонович, М. Драгоманов, С. Подолинський, Ф. Вовк, П. Чубинський, М. Михальчук, О. Русов, М. Кропивницький, І. Карпенко-Карий, М. Старицький, І. Франко, М. Лисенко та ін., наслідуючи систему духовних цінностей Т. Шевченка, в основу своєї діяльності ставили національну ідею як компонент самосвідомості нації, яку було піднесено до рівня ідеології, утвердження демократичних ідеалів, відродження історичної пам'яті українського народу, поділеного на той час між двома імперіями – Російською та Австро-Угорською.

Державна влада Російської імперії контролювала діяльність патріотично налашто¬ваної української еліти та зорієнтовувала її у культурницьку сферу, намагаючись попередити вияв національної ідеології в бік національно-територіальної автономії, усвідомлення української суверенності, а також не допустити заклику до національного та соціального визволення, активної політичної боротьби у всеросійському масштабі. Державні політичні наміри зводилися до ігнорування національної проблематики, придушення національно-визвольного руху та вкорінення у суспільно-політичну думку ідеї про те, що україно¬фільський рух не мав власних коренів, а був результатом польської, а згодом австро¬-німецької інтриги [5, 66].

Достатньо швидко цей ідеологічний опір перейшов у русифікаторську репресивну державну політику, метою якої було на законодавчому рівні перешкодити розгортанню українського національного руху, який являв собою загрозу не тільки територіальній цілісності Російській імперії, завдавав нищівного удару російській ідентичності, а й взагалі підривав підвалини імперської політики.

Проте, незважаючи на переслідування, державні та цензурні утиски, неприхований опір шовіністично налаштованих кіл громадськості, провідні театральні діячі М. Кропивницький, М. Старицький, І. Карпенко-Карий, М. Садовський, П. Саксаганський, М. Заньковецька та ін. намагалися реалізувати суспільну, націєтворчу, етнозберігаючу та консолідуючу функції театрального мистецтва.

Наприкінці XIX ст. під впливом активної творчої діяльності корифеїв української сцени на Наддніпрянщини набуває значного поширення аматорський театральний рух. Майже одночасне виникнення аматорських театральних колективів в різних місцевостях України засвідчує закономірність перебігу національно-культурного руху, ідейні засади якого наслідував та сповідував тогочасний український аматорський театр. Аматорський театральний рух у цей час охоплює та консолідує всі соціальні верстви українства, поділеного між двома імперіями та засвідчує прагнення української спільноти до національного відродження і соціального визволення.

У 80-х рр. XIX ст. на Наддніпрянській Україні аматорський театр знайшов плідний грунт для свого розквіту в робітничому середовищі. Майже в кожному повітовому місті, великих селах, гутах, цукроварнях, гуральнях, вузлових станціях Наддніпрянщини виникають аматорські гуртки. Їх очолюють колишні учасники аматорських театрів великих міст, зазвичай випускники навчальних закладів – вчителі, лікарі, діячі земств, поліцмейстери [8, 71]. Поширенню та якісному поглибленню рівня театральної самодіяльності сприяв приклад мистецької діяльності театру корифеїв та кращих українсько-російських труп, які гастролювали по Україні, а також поява друкованих п'єс та рецензій на театральні вистави. Зокрема, у 1881 році альманах «Луна» починає друкувати п'єси М. Старицького, а у 1882 році виходить друком коштами бібліотеки провідного діяча Одеської громади М. Комарова перший том збірки творів М. Кропивницького. В журналі «Киевская старина» з 1882 року систематично друкуються нові п'єси українських драматургів, які приваблюють аматорів своїм художньо-ідейним змістом [15, 185].

Заборона О. Дрентельном українського театру на Правобережній Україні не припиняє, а навпаки – активізує творчу працю аматорів, яким залишалось одне – активно протидіяти репресивним імперським утискам та засобами сценічного мистецтва відстоювати право українства на національне буття. Зокрема, професор Київського університету О. Кістяківський у співпраці з О. Конинським засновують у 1883 році новий аматорський колектив, який згуртував навколо себе талановиту студентську молодь. Режисером цього гуртка стає провідний літературознавець К. Арабажин. У постановці п'єс українських драматургів беруть участь поряд зі студентством провідні культурні діячі – І. Антонович, М. Старицька, В. Кістяківський, Я. Гулак, В. Дашкевич, О. Черномська, Г. Ніговська, О. Дехтярьова, С. Шелухін, П. Житецький, В. Верещагін, В. Самійленко, І. Судакевич, В. Ігнатович, П. Красовський та ін. [8, 73].

Серед численних відомостей та спогадів про робітничі аматорські колективи Київщини, які містить тогочасна періодика, є відомості про плідну діяльність аматорського гуртка київських залізничників, під керівництвом М. Старицької. Вона доклала багато зусиль до постановки вистав українських драматургів, передаючи акторам-аматорам свій сценічний досвід та виховуючи любов до національного театрального мистецтва.

У 1893 році розпочинає свою діяльність аматорський робітничий театр на київському заводі «Арсенал». Репертуар новоутвореного колективу від самого початку становили п'єси української драматургії. Цим колективом з 1897 по1899 р. керував І. Замичковський, який підніс його діяльність на високий художній рівень, зробивши його яскравим, творчим осередком культурно-мистецького життя Києва [15, 186].

Надзвичайним успіхом у громадськості користувалися аматорські вистави робітничого театрального гуртка Деміївського району Києва, який очолили робітники київських залізничних майстерень В. Ніколаєвич та І. Сагатовський. Декорації до вистав створював художник М. Пімоненко.

У цей час у м. Златопіль на Київщині теж вельми плідно працював аматорський драматичний гурток. З великим натхненням актори-аматори здійснили постановку українських вистав: «Наталка Полтавка», «Москаль-чарівник» І. Котляревського, «Украдене щастя» І. Франка, «Як ковбаса та чарка» М. Старицького та ін. [12, 256].

Вельми успішно здійснювали постановки п'єс національної драматургії аматори Цибульського та Кисилівського заводу. Популярним сценічне мистецтво було й серед робітників Лебединського цукрового заводу Чигиринського повіту. Небайдужими до національного сценічного мистецтва виявилися й пожежники. Аматорські колективи пожежників, до репертуару яких входили п'єси української драматургії існували у с. Хабенка на Київщині, с. Рижанівка Звенигородського повіту та у Білій Церкві [12, 257].

За свідченням історичних матеріалів, високого творчого рівня досяг харківський аматорський робітничий колектив під керівництвом провідного українського культурного та громадського діяча Г. Хоткевича, заснований при заводі сільськогосподарських машин Гельферік-Саде і Мельгозе. На постановку вистав Г. Хоткевич та учасники аматорського театрального колективу виділяли власні кошти. Розквіт театру почався з 1903 року, коли аматори почали здійснювати свої постановки на сцені Харківського Народного дому. Серед вистав були кращі твори української драматургії: М.Кропивницького, І. Карпенка-Карого, М. Старицького.

Г. Хоткевич згадував: «Гурток розрісся до 150 душ. Отже, в масових сценах я міг випускати стільки, скільки не мав спроможності зробити не тільки кожен з мандруючих театрів, а навіть російські постійні. Нас любила робоча публіка та охоче ходила» [18, 519]. Між гуртківцями склалися міцні стосунки. Г. Хоткевич писав наступне: «Я не пригадаю ні одного конфлікту в нашій акторській сім' ї, ні разу мені не приходилось когось мирити, когось карати. Справді, згадую зараз роботу в тому колективі, як велику життєві радість – як справжні відносини людини до людини, чисті і ясні, якими вони й повинні завжди бути» [18, 532]. Усі члени усвідомлювали важливість сценічної діяльності для пропагування національної культури. Режисер згадує: «Дати в ті часи 150 свідомих українців у робітничу масу – це я вважаю серйозною своєю заслугою. Багато з тих імен відомі в Харкові, власне як українці, і я з гордістю це згадую» [18, 528].

Будучи справжнім патріотом та борцем за українську культуру, Г. Хоткевич розгорнув активну боротьбу проти членів адміністрації Народного дому, які підтримували та запроваджували в освітній роботі імперську русифікаторську політику, створювали російським аматорським колективам гарні умови для постановки сценічних вистав. Цей ідеологічний спротив з адміністрацією призвів до того, що Г. Хоткевич разом із 150 учасниками театрального колективу в знак протесту залишив Народний дім [17, 116].

В умовах початку першої російської революції Г. Хоткевич паралельно з театральною проводив активну політичну діяльність. Кожен крок митця був відомий Харківському жандармському управлінню, тому на початку 1906 року митець емігрував до Австро-Угорської імперії та звісно, лишившись керманича харківський робітничий колектив припинив своє існування.

Аналіз історичних матеріалів засвідчує активну діяльність аматорських театральних колективів і в інших регіонах України. Зокрема, починаючи з 1884 року, аматорський театральний гурток Полтавського черепично-цегельного заводу систематично здійснював постановку «Наталки Полтавки» І. Котляревського, «Шельменка – волосного писаря» Г. Квітки-Основ'яненка, «Бувальщину» А. Велисовського та інших п'єс українських драматургів [15, 187].

Наприкінці XIX ст. значна кількість драматичних гуртків функціонує у Херсонській губернії. Серед них, значною популярністю у робітничому середовищі користувалися вистави аматорського колективу під керівництвом Ф. Левицького. Незважаючи на імперські заборони колектив пропагував п'єси українських драматургів: «Наталку Полтавку» І. Котляревського, «Сорочинський ярмарок» М. Старицького, «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка та ін. [8, 72].

На початку XX ст. діяв діяли аматорські драматичні гуртки і в Єлисаветграді. Найбільш активною, за свідченням тогочасної періодичної преси, була діяльність робітничого театрального колективу, який діяв при заводі Ельворті. Для вистав цього колективу за дорученням власника заводу було спеціально споруджено великий будинок. На сцені цього аматорського театру дебютував Г. Юра, згодом провідний театральний діяч [12, 262].

У цей час аматорський робітничий театральний рух надзвичайно поширився на Катеринославщині. При катеринославських майстернях у 1912 році розпочало свою діяльність «Товариство тверезості». У звіті цього об'єднання, міститься інформація про плідну роботу його драматичної секції. Зокрема, репертуар аматорського колективу становили п'єси М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, Л. Глібова, В. Ванченка та інш. Обов'язки режисера виконував В. Мануйлівський. На отримані від постанов кошти секція закупила театральний інвентар та меблі. Соціальний склад драматичної секції був різнобарвним: до нього входили представники адміністрації, конторники, комірники, дружини службовців та робітники. Інколи драматична секція запрошувала до співпраці у своїх виставах професійних акторів [6, 57].

Наприкінці XIX ст. за ініціативою активного діяча-громадівця З. Штогаренка в Катеринославі розпочав свою діяльність аматорський гурток робітників Брянського заводу. У 1900 р. аматори на зібрані кошти побудували клуб-аудиторію, в якому із значним успіхом здійснювали постановки українських вистав. Багато акторів-аматорів на чолі з З. Штогаренко на початку XX ст. були учасниками революційного руху, вели політичну боротьбу під час революції 1905-1907 р., за що деякі з них були заарештовані. Проте, гурток не припинив свого існування й протягом наступних років пропагував засобами театрального мистецтва національні засади українського відродження [12, 263].

В аналізований період українське сценічне мистецтво було досить популярним і у військовому середовищі. Аматорські вистави влаштовувались у Києві, Харкові, Чугуєві, Одесі, Миколаєві, Балаклеї та інших місцевостях у приміщеннях учбових команд, госпіталів, казармах колишніх військових поселень. Репертуар аматорських військових театральних гуртків становили п'єси національної драматургії: «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Дай серцю волю, заведе в неволю» М. Кропивницького, «Украдене щастя» І. Франка, «Маруся Богуславка» М. Старицького, «Спокуса», «Свекруха» Л. Лопатинського, «Сотниківна» Б. Лепкогота ін. [15, 187].

За свідченням архівних джерел, українське театральне мистецтво пропагували й в окремих товариствах. У 1902 році Херсонське Товариство народної тверезості орендує у заможного міщанина великий дім та відкриває у ньому Народний аматорський театр. Репертуар аматорського театрального колективу Товариства становили п'єси української драматургії. «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» М. Старицького, «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ' яненка, «Безталанна» І. Карпенка-Карого та ін. [6, 86].

Наприкінці XIX – початку XX ст. аматорський театральний рух поширився і на селянське середовище. Слід зазначити, що перебіг аматорського театрального руху в містах та провінції мав певні відмінності. До послуг міських режисерів була спеціальна література, а керівники сільських аматорських колективів такого доступу не мали взагалі. Міські аматорські гуртки зазвичай мали належні матеріальні можливості, а сільські обходилися примітивним театральним інвентарем.

На початку XX ст. М. Кропивницьким у селі Позняки Лохвицького повіту Полтавської губернії було засновано аматорський драматичний колектив. Режисер плідно працював з аматорами протягом 1901-1904 рр. Аматорська трупа гастролювала до Лохвиці та інших міст Полтавщини, пропагуючи українську культуру серед широкого громадського загалу.

Наслідуючи принципи творчої діяльності М. Кропивницького провідний український письменник А. Тесленко у селі Харківці Лохвицького повіту на Полтавщині організував аматорську трупу із сільської молоді. Протягом декількох років цей аматорський колектив самовіддано працював у Харківцях, репрезентуючи громаді п'єси М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого, М. Старицького та інших українських драматургів [18].

Вельми успішно у цей час здійснював постановки українських вистав аматорський гурток с. Терни на Сумщині. Цей сценічний колектив організували студент Київського політехнічного інституту О. Міхно та ветеринар К. Романов. Аматорський колектив активно діяв понад десять років, постановку вистав здійснювали у приміщенні сільської школи. Репертуар колективу був достатньо потужний. За свідченням тогочасних матеріалів, його основу становили 30 п'єс української драматургії.

У своїх спогадах керівник аматорського драматичного колективу в с. Сидорівці Канівського повіту Київської губернії Д. Семиренко, згадуючи постановку першої вистави колективу «Як ковбаса чарка, то минеться сварка» М. Старицького, відзначає винахідливість та ентузіазм акторів-аматорів, які готували постановку своїми силами [8, 186-187].

Цікаві спогади про селянські українські вистави у цей час залишив видатний театральний діяч В. Василько. Він часто навідував свого дядька Гната у містечку В'язівці на Черкащині, який улаштовував вистави у «Чайному дому тверезості». В. Василько згадує: «Драматичний гурток складався переважно з тодішньої сільської інтелігенції – службовців економії, вчителів та сільської молоді…Була присутня переважно сільська молодь. Селяни стежили за виставою уважно. Пізніше я бачив у цьому театрі "Наталку Полтавку", "Москаля-чарівника"» [4, 11].

Характерним прикладом розвитку аматорського театру є шлях драматичного колективу с. Гайворон на Полтавщині. У своїх спогадах один з засновників колективу В. Жерус зазначає, що свою творчу діяльність колектив розпочав виставою «Наталка Полтавка» І. Котляревського і водевілем «Максим Лобода та його біда» О. Заремби. Відтоді гайворонськими аматорами було поставлено чимало п'єс. Кілька поколінь аматорів пройшли через цю аматорську сцену, деякі стали професійними акторами: І. Недоля, М. Невеселий, В. Вікторов, Г. Ніженцева, О. Слюсаренко, В. Корнілич, О. Самійленко та ін. [15, 187].

Висновки. Отже, аматорські театральні колективи Наддніпрянщини у час тотальної русифікації, імперських заборон та етнічних переслідувань були важливими чинниками національно-культурного відродження. Їх творча діяльність сприяла консолідації українського суспільства, популяризації української мови, етнографічних особливостей, звичаїв українців, національному самоутвердженню та збереженню культурної ідентичності.

Література

1. Андріанова Н. Шляхи розвитку українського театру / Н. Андріанова. – К. : Знання, 1960. – 40 с.
2. Антонович Д. Триста років українського театру, 1619-1919 / Д. Антонович. – Прага, 1925. – 272 с.
3. Бурдуланюк В. Культурні зв'язки Галичини з Наддніпрянською Україною в кінці XIX – на початку XX ст. : дис. … канд. іст. наук: 07.00.01 / В. Бурдуланюк. – Івано-Франківськ, 1996. – 179 с.
4. Василько В. Театру віддане життя / В. Василько. – К. : Мистецтво, 1987. – 180 с.
5. Грицак Я. Нарис історії України: Формування модерної української нації XIX–XX ст. / Я. Грицак. – Київ : Генеза 2000. – 356 с.
6. ДАОО. – Ф. 2. – Оп.1. – Спр. 2807: Дозвіл на постановку вистав, концертів, лекцій та ін. – 196 арк.
7. Дорогих Л. Аматорське мистецтво як історико-культурне явище (на матеріалах України другої половини XIX ст.) : автореф. дис. ... канд. іст. наук : 17.00.01 / Л. Дорогих. – К., 1998. – 20 с.
8. Казимиров О. Український аматорський театр: дожовтневий період / О. Казимиров. – К. : Мистецтво, 1965. – 133 с.
9. Кисіль О. Український театр / О. Кисіль. – К. : Мистецтво, 1968. – 259 с.
10. Красильникова О. Історія українського театру XX сторіччя / О. Красильникова. – К. : Либідь, 1999. – 208 с.
11. Кропивницький М. Твори в 6 томах / М. Кропивницький. – Київ: Держлітвидав. УРСР, 1960. – Т. 6. – 672 с.
12. Новиков А. Українська драматургія й театр: від найдавніших часів і до початку XX ст. / А. Новіков. – Харків : Основа. – 2011 р. – 408 с.
13. Реєнт О. Україна в імперську добу (XIX – початок XX ст.) / О. Реєнт. – К., 2003. – 338 с.
14. Романицький Б. Український театр в минулому і тепер / Б. Романицький. – К. : Держполітвидав УРСР, 1950. – 130 с.
15. Український драматичний театр: Нариси історії в 2 томах. – К. : Наукова думка, 1967. – Т.1. – 520 с.
16. Чарнецький С. Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали / С. Чарнецький ; упор. Б. Козак, Р. Лаврентій, Р. Пилипчук. – Львів : Літопис, 2014. – 584 с.
17. Хоткевич Г. Спогади. Статті. Світлини / Г. Хоткевич. – К. : Кобза, 1994. – 166 с.
18. Хоткевич Г. Твори: В 2 т. / Г. Хоткевич. – К. : Дніпро, 1966. – Т.2. – 603 с.
19. Шурапов В. Театру Марка Кропивницького 120 років / В. Шурапов. – Кіровоград: Код, 2002. – 140 с.

References

1. Andrianova, N. (1960). Ways of development of Ukrainian theater. Moscow: Znannia [in Russian].
2. Antonovich, D. (1925). Three hundred years of Ukrainian theater, 1619-1919. Prague: Ukrainian public fund [Czech Republic].
3. Burdulanyuk, V. M. (1996). Cultural connection with Galicia from Naddnieprianschyna in the of late XIX – beginning XX century. Extendet abstract of candidate's thesis. Ivano-Frankivsk: A publisn-designing department of V. Stefanyk Precarpathian National University [in Ukrainian].
4. Vasulko, V. (1987). Theatre devotional life. Kiev: Art [in Ukrainian].
5. Grytsak, Y. I. (2000). Essay of History of Ukraine: Forming of Modern Ukrainian nation of XIX -XX centuries. Kyiv: Geneza [in Ukrainian].
6. DAOO, f. 2, op.1, spr. 2807: Permission to stage performances, concerts, lectures. Odessa [in Ukrainian].
7. Dorogikh, L.V. (1998). Amateur art as the historical cultural phenomenon (on the historical material of the second half of the XIX century in the Ukraine). Extendet abstract of candidate's thesis. Kiev: KDUKiM [in Ukrainian].
8. Kazymyrov, O. (1965). Ukrainian amateur theater. Kiev: Art [in Ukrainian].
9. Kissel, A. (1968). Ukrainian theater. Kiev: Art [in Ukrainian].
10. Krasilnikova, O. V. (1999). History of Ukrainian theater of the twentieth century. Kiev: Lubid [in Ukrainian].
11. Kropivnitskiy, M. L. (1968). Works. Kyiv: Derzhpolitvydav [in Ukrainian].
12. Novikov, A. O. (2011). Ukrainian drama and theater from ancient times to the early twentieth century. Kharkiv : Basis [in Ukrainian].
13. Reent, O. P. (2003). Ukraine in the imperial day (XIX – early XX century). Kiev: Institute of History of Ukraine [in Ukrainian].
14. Romanytsky, B. (1950). Ukrainian theater in the past and now. Kiev: Derzhpolitvydav URSR [in Ukrainian].
15. Ukrainian Drama Theatre : Essays in History (1967). Kyiv: Naykova dymka [in Ukrainian].
16. Charnetsky, S. (2014). History of Ukrainian theater in Galicia. Essays, articles, materials. Lviv: Chronicle [in Ukrainian].
17. Khotkevich, G. M. (1994). Spogadi. Statti. Svitlini. Kyiv: Kobza [in Ukrainian].
18. Khotkevich, G. M. (1966). Works. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
19. Shurapov V. P. (2000). Theater Mark Kropivnitskogo 120 years. Kirovograd : Code [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 15.09.2016 р.

UDK 784:793.3

Stepanyuk Igor
a teacher of dance
disciplines of Lutsk Pedagogical College,
Honored choreographer of the folk song
and dance group of Ukraine "Kolos"
GorikArtist@ukr.net

VOLYN FOLK DANCING ART AND ITS GENRE-STYLISTIC FEATURES

Objective of the research is the coverage of regional features of choreography of Volyn with its limited local differences. **Methodology**. Hypothetical-deductive method involves selection of theoretical and factual material, and hypothesizing of the research. The method of analysis of historical and cultural material made it possible to explore the dance culture of Volyn and especially its development. The method of comparison is used to compare several events with the purpose of cognition of their similarities and differences. **Scientific novelty.** Based on the detailed study of the dance culture of Ukraine, including Volyn region, the author has made an attempt to study the genre and stylistic features and local identity of Volyn dance. **Conclusions**. Taking into consideration today's cultural-historical processes, it is possible to make a conclusion, that dancing art of Volyn is connected with the dominant role of traditions. The dancing culture of Volyn historic-ethnographic region, developing in conjunction with the national traditions has its own clear character and stylistic peculiarities. Synthesizing the traditional forms of dancing art of different ethnic groups, and preserving the local originality of some genres, the dancing culture of Volyn district keeps on developing in the context of general Ukrainian tradition and is a part of it.

Key words: choreographic arts, folk dance, genre, regional aspect.

Степанюк Ігор Віталійович, *викладач хореографічних дисциплін Луцького педагогічного коледжу, балетмейстер заслуженого народного ансамблю пісні і танцю України "Колос".*

Народне танцювальне мистецтво Волині та його жанрово-стилістичні особливості

Мета роботи: висвітлення регіональних особливостей хореографічного мистецтва Волині з його вузьколокальними відмінностями. **Методологія**. Гіпотетико-дедуктивний метод передбачав добір теоретичного та фактичного матеріалу, побудову гіпотези дослідження. Метод аналізу історико-культурологічного матеріалу дав змогу дослідити танцювальну культуру Волині та особливості її розвитку. Метод зіставлення застосовувався для порівняння кількох явищ з метою пізнання їх подібності та відмінності. **Наукова новизна.** На основі детального вивчення танцювальної культури України, зокрема Волині, зроблена спроба дослідження жанрово-стилістичних особливостей та локальної своєрідності танців Волині. **Висновки**. З огляду на динаміку культурно-історичних процесів сьогодення можна дійти висновку, що танцювальне мистецтво Волині пов'язане з домінуючою роллю традицій. Танцювальна культура Волинського історико-етнографічного регіону, розвиваючись у взаємозв'язку з національними традиціями, має свій виразний характер і стилістичні особливості. Синтезуючи традиційні форми танцювальної творчості різних етнічних груп, зберігаючи місцеву своєрідність окремих жанрів, танцювальна культура волинського регіону продовжує розвиватися в контексті традиції загальноукраїнської і є її складовою частиною.

Ключові слова: хореографічне мистецтво, народний танець, жанр, регіональний аспект.

Степанюк Игорь Витальевич*, преподаватель хореографических дисциплин Луцкого педагогического колледжа, балетмейстер заслуженного народного ансамбля песни и танца Украины "Колос"*

Народное танцевальное искусство Волыни и его жанрово-стилистические особенности

Цель работы: освещение региональных особенностей хореографического искусства Волыни с его узколокальными отличиями. **Методология**. Гипотетико-дедуктивный метод предусматривал отбор теоретического и фактического материала, построение гипотезы исследования. Метод анализа историко-культурологического материала дал возможность исследовать танцевальную культуру Волыни и особенности ее развития. Метод сопоставления применялся для сравнения нескольких явлений с целью познания их подобия и различия. **Научная новизна.** На основе детального изучения танцевальной культуры Украины, в частности Волыни, сделана попытка исследования жанрово-стилистических особенностей и локального своеобразия танцев Волыни. **Выводы**. Учитывая динамику культурно-исторических процессов нынешнего времени, можно прийти к заключению, что танцевальное искусство Волыни связано с доминирующей ролью традиций. Танцевальная культура Волынского историко-этнографического региона, развиваясь в взаимосвязи с национальными традициями, имеет свой выразительный характер и стилистические особенности. Синтезируя традиционные формы танцевального творчества разных этнических групп, храня местное своеобразие отдельных жанров, танцевальная культура Волынского региона продолжает развиваться в контексте традиции общеукраинской и есть ее составляющей.

Ключевые слова: хореографическое искусство, народный танец, жанр, региональный аспект.

In the complex and contradictory process of social and ethnic progress of Ukraine the study of original creativity of people acquires special importance not only in historical and theoretical, but also in regional context. Local historical and ethnographic traditions, including dance are actual in this regard. Diverse palette of movements, gestures, and postures has a distinct ethnic color, reflecting national characteristics, psychological stereotypes, specific regional and local characteristics, and different angles of Ukrainian plastic thinking. Modern choreography studying is more focused on the accumulation and systematization of unreal information. Monographs of K. Balogh [1] J. Demkiv [4], B. Kokulenko [7] M. Polyatykin [9] and V. Titov [13] expand the geography of scientific research, including material of dance culture of most regions of Ukraine. These works opened a new phase of the Ukrainian folk dance study in all its local varieties.

© Stepanyuk I., 2016

For centuries, different regions developed their own methods related to the implementation of certain dance forms and varieties of interpretation of plastic images. Each region is characterized by its own set of traditional means of expression, which gives a unique flavor to folk dance, and determines the identity of the local dance culture. Even the very dance names outline their local signs in a specific and laconic way, e.g. '"Hutsulka", "Sokal Kozak"', '"Kherson Hopak".

The dance culture of Volyn is worth a special scientific interest. Volyn is one of the richest ethno-cultural regions of Ukraine. The Volyn historical territory included modern Volyn, Rivne, Zhytomyr and Ternopil regions. Historically, under the foreign oppression, for a long time, it stood aside from Ukrainian nationwide cultural development. However, the impact of the dominant states led to the emergence of the distinctive artistic features of Volyn region, and defined its relationship with neighboring regions and states. The culture of Poland, Belarus, Lithuania and other countries played a significant role in the development of both lexical and stylistic features of Volyn dance. Their study provides an opportunity to learn more and explore the overall development of dance in Ukraine and in Volyn in particular. The layer of music, art, and dance traditions of the region is sustained in a specific regional form. Scientific work of folklorists, ethno experts, and historians contains numerous references to Volyn dance art [2], [5], [6], [8], [11]. However, folklore collectors focused all their attention on the records of the text, melodies, and at best on the record of the overall picture of choral with scanty notes on the specifics of the actual performance. Lesya Ukrainka left the rich heritage about rituals and celebrations. Her sister Olga Kosach-Kryvynyuk and brother Michael helped the poet very much in collecting and processing folklore materials. According to K. Flowers, texts "were written directly from the "Volyn farmers" [11; 20]. Some unique recordings of texts 'kolodyazhensky' songs and a cycle of wedding songs were saved. The poet's ethnographic materials established the existence of mayfly round dances "Crooked Dance ", and ' "Bunny " in Volyn [11; 38-39]. However, we should note that this very interesting heritage has literary characteristic, but not historical and research one. It should be noted that despite the amazing richness and diversity, originality and uniqueness, dancing of Volyn region was not the subject of focused research. Accordingly, the purpose is to highlight the regional features of Volyn choreography with its narrow local differences.

The desire to preserve the national identity led to significant preservation of traces of antiquity in Volyn folklore. It is confirmed by the existence of archaic folk rituals, games, holidays such as walking with goat, driving Bush, celebrating Kupala, rozerhy (Mermaid's Easter), and some wedding customs. So, the required element of Volyn wedding is a ritual dance of parents and relatives of brides called "wedding dancing with bread". Modern researchers have recorded the existence in Volyn Polissya (village Svalovychi, and Hotsun, Lyubeshiv district) of bush rituals, preserving many archaic elements and symbols [2; 10]. Some historical sources contain information about the components of traditional dance sacraments and rituals. Thus, in 1592 the Pole Jan Lasytskyy described one of the remains of pagan wedding ceremony, common for the church worship in Volyn: 'Young pipers accompany the young couple to the church. After the church ceremony ... they take off the green wreath from the head of the bride and everybody begins to trample it. It means farewell to virginity. Then the priest takes newlyweds' hands and leads them to the dance, and all the others dance holding their hands and following them in a row. This peculiar ritual finishes with general singing, dancing and hand clapping " [Quote 6, 246- 247]. Long life of dance relics, and dance ritual elements can be explained by the relative isolation from the main part of the Ukrainian population. They seem to be preserved having lost their magic direction, and retained the old form.

In recent times, there are the following trends of the development of Volyn choreography: the development of a national dance performance manner, saving of the features of dance culture of Volyn historical and ethnographic region and specific features of local dance examples.

Several traditional dance genres and forms of their varieties, peculiar to the entire Ukrainian dance culture characterize the Volyn dance. They include a roundelay, household and plot-themed dance. However, analysis of choreographic material of the area under study has revealed along with the all-Ukrainian features some local options and specific manners. Along with the common content, genre varieties, and basic lexical fund caused by a single genetic basis, the Volyn dance has its own distinct character and its stylistic features. One of the oldest dance genres that in some cases maintains contact with a rite is roundelay. Volyn roundelays differ by the originality and their own plastic tone, adding uniqueness to the expression of emotions, feelings and moods. Specificity is manifested primarily in a calm equilibrium of roundelay composition, poetic plasticity, gracefulness and rounded perfection of movements, flowing, unhurried pace and noble simplicity of performance manner. In Volyn region spring roundelay and songs performed for a few days at Easter are called rohulok, rohuleyok [10; 149]. The same name is known in Poland, particularly in the Ukrainian Pidlyashie. According to Ukrainian folklore researcher V. Davydyuk, the area of its use affects the territory of Ukraine, Belarus, and Poland, indicating its ancient Balto-Slavic origin. The text peculiarity of these rohulok is a refrain "rano-nerano", the etymology of which, according to the scientist, is also pre-Slavonic [10, 150]. But rohulky is not the only name for spring round dances prevalent in the territory of Volyn. Roundelays, so called "pokoly" claim to be the most archaic. They were danced on the hills, where the first snow was melting. According to V.Davydyuk the existence of these roundelays are connected with the Neolithic population, i.e. pre-Indo-Europeans, and it is explained by the agricultural nature of housekeeping [10; 125]. Inviting spring by various jumps, and whirlwind rotations girls performed a kind of magical act, which allegedly affected the fertility and growth of crops. Pokolya is the most peculiar and accurate expression of the essence of a caddis fly dance, danced in a circle, and its ancient foundation, genetically caused by the religious and magical actions.

In the folk Volyn dance traditions smooth roundelays full of purity and poetry coexist with dynamic polkas, which have a lot of options and original forms, each with its own name: polka-polisyanka, polka-hrayka, ovadnivska, wedding, Zamostian korytnenska, vydrychanka, Bialystok, and Volynska. They are characterized by a very complex movement technique along with the relaxed and playful body and head positions. The unique construction of the dance figures and patterns fully meets the specific manner of dance performance. Its distinguishing compositional feature is the existence of various turns not only on the spot, but also with the horizontal movement; change in vertical direction, and whirling in pairs and combination of turns with other elements. Polka sometimes is found in such virtuoso forms as a reverse one (spinning to the left) and helical (rotational speed chain with noticeable accent steps).

Interesting and original realm of dance creativity of the studied region is presented by the quadrille forms, which have gained local coloring, and a unique look. Fluent, slow movement, and noble simplicity of performance manner of ohromiyevska quadrille, sedate pace of derzhanivska, and restrained character of podolsk "Dev'yatka" contrastively differ from unbridled power and fervor of Volyn quadrille. It is characterized by various pair configuration: two opposite rows located on the corners of the square, cross-referrals or exchange of partners, but circular shape is still dominating. For example, quadrille pairs fist move in a circle step by step, and only after the circle is finished the performers line up in two opposite lines. The ending of the dance is the same as the beginning, i.e. a common passage in a circle [12; 150].

The common feature of the choreographic image of Volyn quadrille is cunning intonation and cheerfulness. Every dance figure differs one from another, as a rule, by pauses, in music and in the dance itself. Static slow gestures are broken by quick polka with the very fast "turns" and "whirls" or not slower waltz turns, and "spiral" movements. Someone, who dances, calls out the specific names of figures: "polka to the right", "polka to the left", "waltzes", and "valsochok", as if determining its choreographic theme. One of the most important local peculiarities of the represented genre is dancing during the refrain. As the result, Volyn quadrille is a kind of suite, the components of which are related by the proper arrangement of figures, built on the contrast of statics and dynamics.

The quadrille "Shalantuh", existing in the territory of Volyn and Rivne Polissya, differs by its lively character and fast cross-shaped movements. It involves some features of competition between the performers. So, boys, having grabbed the stick, start measuring it from the bottom to the top with both hands changing them by turns. The one who got the upper end of the stick becomes "shalantuh". There are also solo performances in the "Shalantuh" represented by couples or one dancer. The characteristic feature of this dance is also the repetition by all the performers a figure or a movement shown by a marry-maker boy. The dancing lexicon of Volyn quadrilles is rich and diverse. Together with jumping and galloping steps, that sometimes come into fast running, there is also squatting, tapping and clicking.

The combination of choreographic and singing elements resulted in the rise of genre types in the system of Volyn dance folklore. That is how mixed vocal-choreographic forms have appeared, in which the moving expressive components and singing coexist tightly. The organic combination of dancing songs and dances have contributed to the appearance of such structure as, for example, "tryndychky". These are short, witty, and concretized music-dancing catchwords, mostly of satiric, lyric or humoristic character. Original miniature improvisations not only rhythmically duplicate the sung verse but also retell it using figurative choreographic language. Mostly it is a mass fast dance, built on different kinds of tapping, clicks and turnings at the same place. Sometimes it has a durable and developed form: begins with the small walk and comes into distinct and rhythmically difficult steps and clicking. Usually, the performers dance slightly while performing the verses (chastushka style "joking- bywords"), and after the vocal part in the gaps between singing.

In the kaleidoscope of dancing forms of Volyn region, the prevailing couple and mass dances have group solo episodes, but there are no solo performances made by one woman or one man. Traditionally Volyn dances are "Bychky", "Krutyah", "Veretenchyk", "Ternytsia", "Skakuha", "Buyanskyi skakunets". Fast, temperamental "Buyanskyi skakunets" from old times exists in Volyn and is named after the village Buyany. It is known through its original movements, simplicity, logical structure of dancing figures and compositional pictures. The well-known Ukrainian group "Zaichyk" in the Volyn region has a different variant of the text and choreographic action and has the name "Chybyryaichyk". Two sticks are put crisscross on the floor. The performers must perform different steps and jumps, sometimes even acrobatic elements, in every square made by the crossed sticks without touching it. The area of dance, performed on the tips of the toes between the ends of the cross-shaped figure is pretty vast. In Zhytomyr Polissya it is called "zaionets" and in Belorussia Polissya it has the name "Mikita" and in Poland – "zajachek".

Even though the local features of choreographic work are pretty similar, we can still distinguish some the most interesting districts, where original dances can be found. Almost every district has something special and original that distinguishes local folklore. Polissya is the place, where many archaic dancing elements can be found. First, it is the backs of Volyn Polissya – the area of Kamin-Kashyrsk. Many villages of that area have preserved a lot of archaic rituals, customs as well as the authentic dancing manners. In the Cherche village we can still find people, who remember the old customs and traditions and it's possible to find the old traditional costumes of polishchuks. Until nowadays the old ceremonial round dances and customs are kept. The original folklore material gathered during the field expedition by the leaders and the participants of the ensemble "Volynyanka", was taken as a basis of the dance "Cherchenytsya", which embellished the repertoire of the ensemble for a long time.

In the Luchyny village, you can find a lively and full of joy dance "Krutyah". It is characterized by circle structures, active figures and some complicated movements typical for a "crooked dance". Local inhabitants compare its winding picture with the narrow paths, which cross the marshy area of Polissya.

"Among the hills there is a winding path, let's dance Krutyah", – the dancers call out holding each other's hands in couples and start moving slowly rocking the hands to the music tact and confusing the fanciful lines. Observing the Polissya folk dances one can notice that some movements are made in 2\4 time with musical accompaniment in 3\4 time. This peculiarity also concerns "Krutyah".

The local originality of Volyn dances has appeared due to the different combinations of local dancing forms with choreographic traditions of neighboring nations. That is why in the dancing lexicon of people, who live near the Belorussia border (northern part of the district) there are many movements taken from a Belorussian folk dance. Those are the high jumps with the turnings in the air, strong feet movements and various shaking elements – whether the sudden shaking of the body or the reserved rising and lowering of shoulders.

In the districts, bordering on Poland there is a vivid influence of Polish choreographic culture. Dancing folklore of western districts includes not only dances of different ethnic origin – "Krakovyak", "Mazur", "Oberek", but also dances of original dancing stylistics. Among the readjusted Polish movements, closely entered Volyn dancing lexicon, it is necessary to mention a typical masculine turn with banding, lowering on the knee, staying on the knee in Polka dance, changing steps, waltz turns, body turns to the right-left with tapping, and holding up a female partner. However, it does not mean that the local inhabitants simply borrowed these movements without trying to adapt them in accordance with their choreographic tradition. Even the names of dances "Krakovyachek", "Oberechek", "Mazurek" by which they are known in this area, show their stylistic change, the simplification and dependence on more self-sufficient phenomena of the local dancing culture. Therefore, it is possible to state that two groups of dances native and taken from other ethnics, coexisting and enriching one another, have created that diverse picture of expressive language and style, which today characterizes the choreographic art of Volyn.

Studying the peculiarities of Volyn folk dance the attention should be paid to some specifics of dancing lexicon. Its structure has some original movements and steps.

Different according to their manner and performance technique "dribushechky", tapping and jumps, clicking and high jumps at the same place with moving forward, simple and complicated claps against the chest and the hips, different turns, swaying with jumps and tapping belong to them in the first place. All parts of the body are very distinct in Volyn dances. These regional dancing steps extremely enrich the folk choreographic lexicon and enlarge its "vocabulary", resulting in some new original works of Ukrainian folk choreographic art.

Література

1. Балог К. Танці Закарпаття / К. Балог. – Ужгород : Госпрозрахунковий РВВ комітету інформації, 1998. – 144 с.
2. Виноградова Л. Мифологический аспект полесской русальной традиции / Л. Виноградова // Славянский и балканский фольклор. – М. : Наука, 1978. – С. 98–125.
3. Гура А. Символика зайца в славянском обрядовом и письменном фольклоре / А. Гура // Славянский и балканский фольклор. – М. : Наука, 1978. – С. 159–189.
4. Демків Я. Ярослав Чуперчук. Феномен гуцульскої хореографії / Я. Демків. – Коломия : Вік, 2001. – 168 с.
5. Денисюк В. Зачаровані мистецтвом: історико-краєзнавчий нарис / В. Денисюк. – Луцьк : Ініціал, «Надстир'я», 1997. – 160 с.
6. Здоровега Н. Нариси народної весільної обрядовості на Україні / Н. Здоровега. – К. : Наук. думка, 1974. – 159 с.
7. Кокуленко Б. Степова Терпсихора / Б. Кокуленко. – Кіровоград : Степ, 1999. – 212 с.
8. Косаківська Л. Спадщина Василя Авраменка / Л. Косаківська // Наук. вісн. Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки. – Луцьк, 1997. – Вип. 11: Мистецтвознавство. – С. 58–60.
9. Народні танці Волині і Волинського Полісся у записах Миколи Полятикіна / М. А. Полятикін; Управління культури Волинської обласної державної адміністрації. – Луцьк : Волинська обл. друкарня, 2005. – 100 с.
10. Поліська дома / [зібрав, упоряд., прокомент. В. Давидюк]. – Вип. II: Весна. – Рівне : волинські обереги, 2003. – 176 с.
11. Пушкар Н. До історії рукописного зошита /Н. Пушкар//"Роде наш красний…" : Волинь у долях краян і людських документах / [упоряд. і авт. передм. Л. К. Оляндер]. – Луцьк : Вежа, 1996. – С. 19–40.
12. Танці Волині / [упоряд. І. Антипова]. – К. : Мистецтво, 1973. – 172 с.
13. Тітов В. Народні подільські танці / В. Тітов. – Хмельницький: Поділля, 2000. – 151 с.

References

1. Balogh, K. (1998). Dancing Transcarpathian. Uzhgorod: Self-supporting ICD committee information [in Ukrainian].
2. Vinogradova, L. (1978). Mythological aspect polesskoy 'rusalnoy traditions. Moscow: Science [in Russian].
3. Gura, A. (1978). Hares symbolism in Slavic folklore ritual and literate. Moscow: Science [in Ukrainian].
4. Demkiv, Y. Chuperchuk, Y. (2001). The phenomenon Hutsul dance. Coloma: Age [in Ukrainian].
5. Denysyuk, W. (1997). Charmed art: Local History essay. Luck: Initial, Nadstyr'ya [in Ukrainian].
6. Zdoroveha, N. (1974). Features folk marriage ceremony in Ukraine N. Zdoroveha. – Kyiv: Nauk.dumka [in Ukrainian].
7. Kokulenko, B. (1999). Steppe Terpsichore. Kirovograd: Step [in Ukrainian].
8. Kosakivsky, L. (1997). Heritage Vasyl Avramenko. Science Visn. Wolin. state. Univ them. Lesya Ukrainian, 11, 58-60 [in Ukrainian].
9. Poljatykin, M. A. (Eds.). (2005). Folk dances and Volyn Volyn Polissya recorded Nicholas Poljatykin. Culture Department of Volyn Regional State administratsiyi. Luck: Volyn regional printing-house [in Ukrainian].
10. Davydyuk, V. (Eds.). (2003).Woodland Home, 2. Rivne: Volyn amulets [in Ukrainian].
11. Pushkar, N. (1996). The history of handwritten notebooks. Luck: Tower [in Ukrainian].
12. Antipov, I. (Eds.). (1973). Dancing Volyn. Kyiv: Arts [in Ukrainian].
13. Titov, V. (2000). People dancing Podolsk. Khmelnitsky: Podillia [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 21.09.2016 р.

УДК 785.1:78.0715+378.978

Березуцька Марина Сергіївна
викладач кафедри народних інструментів
Дніпропетровської академії музики ім. М.Глінки
berezut@yandex.ua

НАСТУПНІСТЬ У ПІДГОТОВЦІ АНСАМБЛЕВОГО БАНДУРИСТА

Мета роботи – проаналізувати особливості підготовки ансамблевого бандуриста в умовах сформованої в Україні системи безперервної музичної освіти. **Методологічна основа.** Були використані методи системного педагогічного та мистецтвознавчого аналізу, ґрунтовані на принципах комплексності та послідовності. **Наукова новизна.** Вперше проведено системний аналіз особливостей підготовки ансамблевого бандуриста (на прикладі капели бандуристів «Чарівниці» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки) на різних етапах безперервної професійної освіти. Виділено ключові умови взаємодії педагогів різних спеціалізацій, які дають змогу навчити бандуриста як сольному, так і колективному (ансамблевому) мистецтву «співогри» (виконання вокально-інструментального твору). Визначено механізми забезпечення наступності в підготовці бандуриста в системі «музична школа – музичний коледж – музична академія». **Висновки**. Наступність на всіх етапах безперервної професійної освіти бандуриста є обов'язковою умовою підготовки кваліфікованого артиста ансамблю (капели) бандуристів і реалізується завдяки єдиній системі взаємодії між педагогами всіх трьох рівнів підготовки. Особливістю педагогічного забезпечення підготовки ансамблевого бандуриста є тісна співпраця педагогів з фаху, вокалу та керівника капели бандуристів.

Ключові слова: капела бандуристів, ансамблевий бандурист, безперервна музична освіта.

Березуцкая Марина Сергеевна, *преподаватель кафедры народных инструментов Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки*

Преемственность в подготовке ансамблевого бандуриста

Цель работы – проанализировать особенности подготовки ансамблевого бандуриста в условиях сложившейся в Украине системы непрерывного музыкального образования. **Методологическая основа.** Были использованы методы системного педагогического и искусствоведческого анализа, основанные на принципах комплексности и последовательности. **Научная новизна.** Впервые проведен системный анализ специфики подготовки ансамблевого бандуриста (на примере капеллы бандуристов «Чарівниці» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки) на различных этапах непрерывного профессионального образования. Выделены ключевые условия взаимодействия педагогов различных специализаций, позволяющие обучить бандуриста как сольному, так и коллективному (ансамблевому) искусству «співогри» (исполнение вокально-инструментального произведения). Определены механизмы обеспечения преемственности в подготовке бандуриста в системе «музыкальная школа – музыкальный колледж – музыкальная академия». **Выводы**. Преемственность на всех этапах непрерывного профессионального образования бандуриста является обязательным условием подготовки квалифицированного артиста ансамбля (капеллы) бандуристов и реализуется благодаря единой системе взаимодействия между педагогами всех трех уровней подготовки. Особенностью педагогического обеспечения подготовки ансамблевого бандуриста является тесное сотрудничество педагогов по специальности, вокалу и руководителя капеллы бандуристов.

Ключевые слова: капелла бандуристов, ансамблевый бандурист, непрерывное музыкальное образование.

Berezutskaya Marina, *Teacher of the Department of Folk Instruments of M. Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music*

Succession in the training of an ensemble bandurist

The aim of research is to analyze the peculiar features of an ensemble bandurist preparation under the conditions of Ukraine continuing professional musical education system. **The methodological basis** of research comprises methods of system pedagogical and musicological art analysis based on the principles of comprehensiveness and consistency. **Academic novelty** of the research lies in the systematic analysis of ensemble bandurist training specifics (based on the example of the Bandurist Capella "Charivnitsi" of M.Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music) at different stages of continuing professional education. The key terms of the interaction between teachers of various specializations that allow to train a bandurist to perform both solo and in a group (ensemble) art of "spivogra" (performance of a vocal and instrumental musical piece) were highlighted. Mechanisms to ensure succession in the training of a bandurist within music school – music college – music academy system were determined. **Conclusions**. Succession at all stages of continuing professional education of bandurist is a prerequisite for the training of a qualified ensemble (capella) artist, which is realized through a system of interaction between teachers of all three levels of training. The peculiarity of an ensemble bandurist training is the close cooperation between teachers of special class, singing, and director of bandurist capella.

Key words: bandurist capella, bandurist ensemble, continuing professional education.

В умовах сучасної системи безперервної музичної освіти питання забезпечення наступності набуває найважливішого значення. Найбільш значні труднощі, з якими стикається музикант в отриманні музичної освіти, виникають на перехідних етапах у системі школа / коледж / академія. Велика частина цих проблем обумовлена відсутністю наступності в навчанні. Особливого значення ці проблеми набувають при підготовці ансамблевого бандуриста (артиста капели бандуристів), яка вимагає тісної взаємодії педагогів декількох спеціальностей.

Актуальність визначається недостатністю наукових досліджень у питаннях наступності в підготовці ансамблевого бандуриста, а також особливими умовами організації наступності в підготовці артиста капели бандуристів при переході з одного рівня музичної освіти на інший.

© Березуцька М. С., 2016

Мета дослідження – проаналізувати особливості підготовки ансамблевого бандуриста в умовах сформованої в Україні системи безперервної музичної освіти: на прикладі Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки простежити засоби здійснення наступності на всіх рівнях освіти.

Наукова новизна. Вперше проведено системний аналіз особливостей підготовки ансамблевого бандуриста на різних етапах безперервної музичної освіти. Визначено механізми забезпечення наступності в підготовці ансамблевого бандуриста в системі музична школа-музичний коледж-музична академія.

Виклад основного матеріалу. Підготовка професійного музиканта (виконавця інструменталіста або вокаліста) – завдання непросте і потребує тривалого часу. Принцип наступності, який продиктований необхідністю довготривалої підготовки, характерний для всієї галузі музичного мистецтва. Через це в умовах музичної освіти наступність грає ведучу роль в становленні професіонала-музиканта, зберігача виконавських традицій. Впродовж багатьох років учень вбирає методичні настанови свого вчителя з тим, щоб з часом передавати ці знання вже своїм учням [6].

Найбільш важливе значення набуває реалізація наступності при підготовці бандуриста, яка передбачає в обов'язковому порядку оволодіння мистецтвом акомпанування власному співу. Ця особливість получила назву бандурного вокалу або «співогри» [4]. Більше того, бандурне мистецтво має унікальну форму колективного виконання вокально-інструментальних творів – капели бандуристів, які є абсолютно особливим національним явищем. Відповідно, і підготовка ансамблевого бандуриста (артиста капели бандуристів) – виконавця вокально-інструментальних творів повинна бути не менш унікальною. Не існує у світі інших музичних інструментів, на яких вокально-інструментальні твори виконувалися б колективно. А ось капели бандуристів, які налічують від 12 до 50 учасників, існують вже протягом майже 100 років. У 1918 році видатний бандурист Василь Ємець у Києві організував першу капелу бандуристів [1].

За майже 100-річну історію свого існування капели бандуристів стали невід'ємною частиною національної культури, символом України. Ансамблі і капели бандуристів існують фактично в усіх містах нашої країни, це професійні та самодіяльні колективи. В усіх музичних вищих навчальних закладах України є класи бандури, а в Національній музичній академії України навіть кафедра бандури [5]. Підготовка ансамблевих виконавців – майстрів колективної співогри досягається завдяки системі навчання бандурному мистецтву, історія становлення якої нараховує близько п'яти століть, а її витоки беруть початок у XVI ст. Саме в цей період загального піднесення освіти та культури на Україні відбувалася професіоналізація кобзарства, коли одночасно з формуванням інших професійних цехів виниклі й кобзарські цехи-братства. Вони сприяли збереженню репертуару, формуванню професійної культури та стали центрами плекання виконавських традицій, де закладалися специфічні особливості бандурної гри [2].

У часи існування кобзарських цехів-братств навчання вже було багатоступеневим і відбувалося виключно завдяки наступності: довгочасне навчання полягало в засвоєнні «старцівської навуки». "Вся система знань зберігалася в «Устиянських книгах» і передавалася від учителя до учня як настанови" [3, 194]. Репертуар та техніко-виконавські навички переймалися «на слух», за принципом «роби, як я». Навчання у «панотця» тривало переважно три роки і закінчувалося своєрідним екзаменом – «одклінщина» та «визвілка», після чого учень отримував право ходити по селах та заробляти на життя [7]. Однак навчання на цьому не закінчувалося, це був так званий перший ступень. Другий ступінь був присвячений оволодінню розмовним, вокально-інструментальним духовним і світським матеріалом від свого «панотця» чи інших старців та тривав протягом всього життя.

У наш час наступність у системі підготовки бандуриста у порівнянні з традиціями кобзарських цехів-братств перетворилася, прийняла інші форми та реалізується завдяки багатоступеневій системі музичної освіти «школа-училище-консерваторія», сформованої у радянську епоху. Процес підготовки професійного бандуриста на сучасному етапі музичної освіти в цілому займає 16 років, з них – 7 років в музичній школі (початковий ступінь), 4 роки в музичному училищі (середній ступінь) і 5 років – в музичній академії (вищий ступінь).

Перший ступінь підготовки майбутнього ансамблевого бандуриста починається в музичній школі, де діти з 6-8-річного віку навчаються основам бандурного мистецтва. На цьому етапі навчання закладається фундамент всіх необхідних навичок бандуриста: гри на бандурі, основ вокального співу, навичок ансамблевого виконавства. Фактично з першого класу учні вже співають і одночасно грають на бандурі, опановуючи основи «співогри» (акомпанування власному співу). Навички ансамблевого виконання також закладаються на початковому етапі музичної освіти, оскільки вони є обов'язковим елементом виконавської діяльності бандуриста будь-якого рівня [9]. Як показує багаторічний практичний досвід, відсутність цієї частини підготовки створює серйозні труднощі на наступних етапах професійного росту.

Початковий етап підготовки бандуриста триває 5-7 років (залежно від того, в якому віці учень почав займатися в музичній школі) і завершується вступом випускника в музичне училище (коледж). Більшість вчителів музикальних шкіл займаються викладацькою діяльністю протягом усього життя будучи колишніми випускниками цих самих шкіл. З часом їх учні стають викладачами не лише музичних шкіл, а й музичних училищ і академій України, і тому саме їм віддають своїх випускників викладачі музичних шкіл. Завдяки цьому простежується наступність не лише в підготовці на різних етапах музичної освіти: школа-училище-академія, а і наступність поколінь музикантів-педагогів. Протягом всього періоду навчання в музичній школі учень розглядається як майбутній студент музичного училища. Таке ставлення передбачає тісні контакти між педагогами музичної школи і музичного училища при переході учня

на наступний етап навчання. В ході такого співробітництва вчителі музичних шкіл удосконалюють та підвищують рівень своєї педагогічної майстерності. Дуже часто така співпраця підштовхує їх до продовження своєї професійної освіти. Отже, випускника музичної школи дбайливо передають з одних знайомих йому рук в інші. Попереднє знайомство учня з вимогами та методичними прийомами майбутнього викладача з фаху значно полегшує йому адаптацію до нових умов в музичному училищі.

Навчання в музичному училищі (коледжі) триває 4 роки. На цьому етапі закладаються основи професійної підготовки до виконавської діяльності в якості артиста ансамблю (капели) бандуристів. Головним завданням при підготовці ансамблевого бандуриста є оволодіння навичками колективного виконавства в капелі бандуристів, яке має особливості, притаманні тільки цій формі музичної діяльності. Виконавство в капелі бандуристів належить до складних синтетичних жанрів, де збігаються різні види виконавського мистецтва: гра на інструменті, спів, ансамблева гра та хоровий спів [10]. При такій багатогранній діяльності ансамблевого бандуриста важливе значення набуває постійний творчий контакт між керівником капели бандуристів та викладачами зі спеціального класу і постави голосу. Тільки якісна колективна робота цих викладачів над розвитком всіх індивідуальних та колективних музично-виконавських здібностей бандуриста може забезпечити підготовку високопрофесійного ансамблевого бандуриста – артиста капели бандуристів.

Особливий інтерес викликає реалізація наступності в підготовці ансамблевого бандуриста в студентському колективі, керівники якого знаходяться в особливо складних умовах, оскільки обмежені в часі терміном навчання студентів - учасників ансамблю. Адже щороку склад студентського колективу оновлюється. Випускники, які мають високий ступінь підготовки після закінчення навчального закладу, залишають ансамбль, а нові учасники – студенти першого курсу щорічно поповнюють навчальний колектив. Таким чином, кожен новий навчальний рік керівнику доводиться працювати з новим складом колективу, учасники якого мають різний рівень підготовки, що вимагає оновлення складу вокально-інструментальних партій. Кожного вересня керівник ансамблю бандуристів стикається з однією і тією ж проблемою - як можна швидше навчити, залучити і упровадити нових учасників в колектив ансамблю бандуристів, допомогти їм адаптуватися, освоїти репертуар, стати повноправними учасниками. Студенти вже з першого курсу повинні справлятися як з інструментальною так і з вокальною партією, вміти поєднувати своє виконання з іншими учасниками, підпорядковувати свою гру і спів диригенту і концертмейстеру, брати участь в концертній діяльності.

По закінченню музичного училища (коледжу) випускник отримує кваліфікацію артиста ансамблю (капели) бандуристів і вже може працювати за фахом. Також в музичному училищі відбувається здобуття практичних навичок і формування професійних компетенцій, що становлять основу подальшої професійної діяльності випускника як викладача початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів. Таким чином, працюючи у музичній школі, випускник училища (коледжу) включається в процес забезпечення наступності, готуючи нове покоління бандуристів з перспективою подальшого навчання на наступних ступенях музичної освіти.

На етапі училище – академія простежується паралель з етапом школа – училище: студент, який навчається в музичному училищі розглядається як потенційний абітурієнт для вступу до академії. Численні всеукраїнські та регіональні конкурси, в яких беруть участь студенти училища, допомагають досвідченим педагогам музичних вищих навчальних закладів (ВНЗ), які є членами журі цих конкурсів, простежити розвиток бандуриста з першого по четвертий курс. Яскравим прикладом є Всеукраїнський конкурс «Провесінь», який проводиться вже понад 20 років на базі Кіровоградського музичного училища під егідою Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського.

Після закінчення музичного училища бандуристи можуть продовжувати навчання на наступному рівні музичної освіти – в академії, інституті, університеті, удосконалюючи отримані навички і набуваючи нові, що необхідні в подальшій професійній діяльності. До учасника ансамблю бандуристів у ВНЗ висуваються серйозні вимоги: володіння на високому рівні технікою гри на інструменті та співу, навичками читання з листа інструментальних і вокально-інструментальних творів і, безумовно – володіння навичками ансамблевого і хорового виконання. Рівень складності творів для капели бандуристів, які виконують студенти академії, найчастіше наближається до рівня складності репертуару професійних колективів.

Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки – вищий навчальний заклад, в якому здійснюється багатоступенева безперервна підготовка фахівців музичного мистецтва: початкова (музична школа) - середня (музичний коледж) - вища (музичний факультет). Наступність в навчальному закладі такого типу стає закономірним явищем і є невід'ємною частиною освітнього процесу. Бандурист отримує унікальну можливість навчатися на різних рівнях музичної освіти у одного педагога, розвиваючи свої здібності і набуваючи необхідні навички, досягаючи високого рівня виконавської майстерності. При цьому бандурист позбавляється багатьох непотрібних факторів в своєму розвитку: відсутній процес адаптації до нового педагога при переході на наступний рівень освіти, немає необхідності перевчати та виправляти недоліки, закладені в музичній школі або училищі. На перших курсах навчання в музичному училищі або академії нерідко виникає необхідність усунення затискань, а також змін у постановці рук, постановці голосу, невірного звуковидобування через різні педагогічні або виконавські школи викладачів на попередньому рівні освіти. Як правило музикант в процесі навчання змінює не менше трьох педагогів, що іноді несприятливо позначається на темпі його професійного розвитку.

Проаналізуємо наступність в системі підготовки ансамблевого бандуриста (артиста ансамблю, капели бандуристів) на прикладі капели бандуристів «Чарівниці» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки (до 2006 року - Дніпропетровського музичного училища). Основою забезпечення наступності педагогів класу бандури є їх приналежність до однієї бандурної школи, засновником якої є Л.С. Воріна, а її наступником - С.В. Овчарова. З легкої руки фундатора Київської школи академічного бандурного виконавства, професора С.В. Баштана, вона отримала назву Дніпропетровської бандурної школи [8, 86].

Наступність у підготовці ансамблевого бандуриста в Дніпропетровській академії музики ім. М. Глінки здійснюється таким чином:

- можливість навчання у одного і того ж викладача як мінімум на двох рівнях музичної освіти: в школі і коледжі або в коледжі і академії (факультеті);

- можливість навчання у педагогів однієї бандурної школи з єдиними вимогами і методичними підходами;

- можливість мати об'єктивне уявлення про особливості навчання на наступних етапах професійної підготовки завдяки тісній взаємодії зі студентами вищих рівнів в ході різних видів роботи. Така співпраця є не тільки ефективним елементом навчання, а й потужним мотиваційним чинником;

- можливість оволодіння навичками ансамблевого виконавства в капелі бандуристів протягом 9 років, оскільки після закінчення коледжу кращі учасники не залишають колектив, завдяки чому оновлення складу капели бандуристів сповільнюється;

- можливість для студентів коледжу переймати професійний досвід у більш сильних за рівнем підготовки студентів факультету під час сумісної роботи в капелі бандуристів, де студенти середньої та вищої ланки об'єднані в один творчий колектив;

- можливість отримання педагогічного досвіду при проходженні педагогічної практики: студенти коледжу проводять заняття з учнями школи під наглядом викладача, а студенти факультету, відповідно, – зі студентами коледжу;

- можливість постійного вдосконалення своєї педагогічної майстерності для педагогів усіх трьох ступенів підготовки завдяки тісній професійної взаємодії. В ході обговорення результатів виступів студентів та учнів по класу бандури більш досвідчені педагоги надають методичну допомогу молодим педагогам: дають цінні рекомендації та поради щодо роботи зі студентами та учнями, підказують шляхи виправлення проблем і помилок.

Неабияку роль відіграє наступність педагогів різних поколінь в Дніпропетровській академії музики ім. М. Глінки, де вся вертикаль музичної освіти (школа-коледж-академія) зосереджена в руках представників однієї бандурній школи: молоді педагоги Міхалєвич Г.В., Хміль Н.В., Клименко О.О., що закінчили Дніпропетровську консерваторію є випускниками Овчарової С.В. і Березуцької М.С., які в свою чергу є випускниками викладача Вориної Л.С. і закінчили Дніпропетровське музичне училище по класу бандури.

Висновки. Наступність на всіх етапах безперервної професійної освіти бандуриста є обов'язковою умовою підготовки кваліфікованого ансамблевого бандуриста (артиста капели бандуристів) і здійснюється завдяки єдиній системі взаємодії між викладачами всіх трьох ступенів підготовки. Особливістю педагогічного забезпечення підготовки ансамблевого бандуриста є тісна співпраця педагогів зі спеціального класу, постави голосу та керівника капели бандуристів. Найбільш сприятливі умови для реалізації наступності на всіх трьох рівнях освіти створюються в одному навчальному закладі, що підтверджує досвід Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки.

Література

1. Бойко О.Ю. Бандура як засіб національного виховання української молоді (історичний аспект) / О.Ю. Бойко // Педагогіка та психологія. – 2013. – №. 44. – С. 118-125.

2. Захарець С. Ґенеза бандури та парадокси історичного розвитку / С. Захарець // Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні. – 2013. – №22, Ч.2. – С. 95-100.

3. Кушпет В.Г. Старцівство: мандрівні старці-музиканти в Україні (XIX-поч. XX ст.) / В.Г. Кушпет. – К. : Темпора, 2007. – 592 с.

4. Морозевич Н.В. Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Н.В. Морозевич. – Одеса : ОДМА ім. А.В. Нежданової, 2003. – 16 с.

5. Панасюк І.В. Кафедра бандури НМАУ імені П.І. Чайковського та передумови її створення / І.В. Панасюк // Науковий вісник НМАУ імені П.І. Чайковського. – 2013. – № 107. – С. –254-266.

6. Форкин Р.Б. Непрерывное профессиональное образование в сфере культуры и искусства. Проблемы преемственности и межуровневой интеграции / Р. Форкин // Труды СПбГУКИ, 2011. – Т. 191. – С. 160-174.

7. Хай М.Й. Структура кобзарсько-лірницьких товариств: цеховий статут і цехове ARGO етнопедагогічні засади і реконструкція / М.Й. Хай // Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство. – 2014. – №2. – С. 116-127.

8. Чернета Т.О. Видатні музиканти Дніпропетровщини. Лідія Воріна / Т.О. Чернета. – Д. : Юрій Сердюк, 2009. – 119 с.

9. Шевченко М.О. Специфіка роботи з мішаною капелою бандуристів / М.О. Шевченко // Проблеми педагогіки мистецтва. Серія: кобзарське мистецтво. – 2007. – № 2. – С. 132-142.

10. Яківчук Г.В. Організація роботи ансамблю бандуристів у педагогічних закладах / Г.В. Яківчук // Актуальні питання мистецької педагогіки. – 2013. – № 2. – С. 148-152.

References

1. Boyko, O.Yu. (2013). Bandura as a means of national education of Ukrainian youth (historical aspect). Pedagogika ta psihologiya, 44, 118-125 [in Ukrainian].
2. Zaharets, S. (2013). Bandura genesis and paradoxes of historical development. Novi doslidzhennya pam'yatok kozatskoyi dobi v Ukrayini, 22, part 2, 95-100 [in Ukrainian].
3. Kushpet, V.G. (2007). Startsivstvo: itinerant musicians elders in Ukraine (XIX-beg. XX century). Kyiv: Tempora [in Ukrainian].
4. Morozevich, N.V. (2003). Bandura art as a cultural heritage of modernity. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa: ODMA [in Ukrainian].
5. Panasyuk, I.V. (2013). Department bandura P. I. Chaykovsky NMAU and preconditions of its creation. Naukoviy visnik NMAU, 107, 254-266 [in Ukrainian].
6. Forkin, R.B. (2011). Continuing professional education in the field of culture and art. Succession and interlevel integration problems. Trudy SPbGUKI. (Vol. 191), (pp.160-174) [in Russian].
7. Hay, M.Y. (2014). Structure kobza-lyre societies: the guild regulations and the guild charter ARGO ethnopedagogical principles and reconstruction. Naukovi zapiski. ser.: Mistetstvoznavstvo, 2, 116-127 [in Ukrainian].
8. Cherneta, T.O. (2009). Famous musicians Dnipropetrovsk. Lydia Vorina. Dnipropetrovsk: Yuriy Serdyuk [in Ukrainian].
9. Shevchenko, M.O. (2007). The specifics of working with mixed bandurists capella. Problemi pedagogiki mistetstva. ser.: kobzarske mistetstvo, 2, 132-142 [in Ukrainian].
10. Yakivchuk, G.V. (2013). Organization of bandura ensemble in educational institutions. Aktualni pitannya mistetskoyi pedagogiki, 2, 148-152 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 19 11.2016 р.

УДК 778.4

Назаркевич Євгенія Петрівна
аспірантка Київського національного
університету культури і мистецтв
nazarkewich@gmail.com

СТЕРЕОЗОБРАЖЕННЯ У ДИЗАЙНІ ПРИКЛАДНОЇ ДРУКОВАНОЇ ГРАФІКИ МАЛИХ ФОРМ НА ТЕРЕНАХ СРСР: 70–90-і роки XX століття

Мета роботи. Дослідження полягає у висвітленні генезису та еволюції способів створення тривимірного простору на двовимірній площині та впливу стереоефектів на дизайн прикладної друкованої графіки малих форм періоду 70-90-х років XX ст. на теренах СРСР. Внесок радянських науковців, художників та стереофотографів у розвиток і впровадження стереозображення в оформлення друкованої продукції на територіях СРСР ще не досліджувався. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні аналізу, синтезу, фактологічного та історичного методів дослідження для вивчення процесів створення та еволюції стереозображення як елементу дизайну друкованої продукції. Зазначений методологічний підхід дав змогу отримати систематизовану інформацію про поетапний розвиток стереозображення у дизайні та виявити імена низки художників і стереофотографів, які стояли у витоків стереомистецтва періоду 70-90-х років XX ст. у межах тогочасного СРСР. **Наукова новизна** полягає у розширенні уявлення про генезис та еволюцію стереозображення та про його вплив на дизайн прикладної друкованої графіки малих форм. Введено до наукового обігу імена радянських художників і стереофотографів періоду 70-90-х років XX ст. **Висновки**. Репрезентовано можливості використання стереоскопії у дизайні прикладної друкованої графіки малих форм, що можуть сприяти різноманітності та унікальності дизайнерських проектів.

Ключові слова: стереозображення, стереофотографія, стереофотограф, стереолистівка, стереоскопія, прикладна друкована графіка малих форм.

Назаркевич Евгения Петровна, *аспирантка Киевского национального университета культуры и искусств*

Стереоизображение в дизайне прикладной печатной графики малых форм на территории СССР : 70–90-е годы XX века

Цель работы. Исследование заключается в освещении генезиса и эволюции способов создания трехмерного пространства на двухмерной плоскости и влияния стереоэффектов на дизайн прикладной печатной графики малых форм периода 70-90-х годов XX в. на территории СССР. Вклад советских ученых, художников и стереофотографов в развитие и внедрение стереоизображения в оформление печатной продукции в пределах СССР еще не исследовался. **Методология** исследования заключается в применении анализа, синтеза, фактологического и исторического методов исследования для изучения процессов создания и эволюции стереоизображения как элемента дизайна печатной продукции. Указанный методологический подход позволил получить систематизированную информацию о поэтапном развитии стереоизображения в дизайне и выявить имена ряда художников и стереофотографов, которые стояли у истоков стереоискусства периода 70-90-х годов XX в. **Научная новизна** работы заключается в расширении представления о генезисе и эволюции стереоизображения и о его влиянии на дизайн прикладной печатной графики малых форм. Введено в научный оборот имена советских художников и стереофотографов периода 70-90-х годов XX в. **Выводы**. Отображено возможности использования стереоскопии в дизайне прикладной печатной графики малых форм, которые могут способствовать разнообразию и уникальности дизайнерских проектов.

Ключевые слова: стереоизображение, стереофотография, стереофотограф, стереооткрытка, стереоскопия, прикладная печатная графика малых форм.

© Назаркевич Є. П., 2016

Nazarkevych Yevheniya, *postgraduate student of Kyiv National University of Culture and Arts*

Stereo image in design of printed graphics of small forms in the period of 1970–1990's on the territory of the USSR

Objective. The research consists of highlighting genesis and evolution of the methods of creating a three-dimensional space on a two-dimensional plane and impact of stereoeffects on design of the printed graphics of small forms in the period of 1970-1990's on the territories of the USSR. The contribution of soviet scientists, artists and stereophotographers into development and implementation of stereoimage in design of printed products in the Soviet Union have not been investigated yet. **The research methodology** consists in the application of analysis, synthesis, factual and historical research methods for studying the processes of creation and evolution of the stereoimage as element of the design of printed products. The mentioned methodological approach allowed to obtain systematic information on the phased development of stereoimage in design and reveal the names of a number of artists and stereophotographers, who stood at the origins of stereoart in the period of 1970-1990's in the Soviet Union. **Scientific novelty** of the work is in expanding of understanding of the genesis and evolution of the stereo image and its impact on the design of small form printed graphics. The research introduces into scientific circulation some names of artists and stereophotographers of 1970-1990's. **Conclusions**. The article represents possibilities of using stereoscopy in design of small form printed graphics, which can contribute to the diversity and uniqueness of design projects.

Key words: stereoimage, stereophotography, stereo photographer, stereolpostcard, stereoscopy, printed graphics of small forms.

Актуальність теми дослідження. В Україні на початку XX ст. особливого розвитку набули підвалини графічного дизайну в друкованій продукції. До арсеналу її виражальних засобів та оформлення долучилися фотографія і стереоскопія зі стерео-варіоефектами зображення, стереофотографія.

Образотворча друкована стереопродукція з ефектами об'єму, варіювання зображення та анімації відіграє суттєву роль у розвиткові та удосконаленні форм і методів інформації, зокрема в книжковому та рекламному дизайні, мистецтві листівки тощо. За рахунок трансформації та руху зображення, що відбувається у стерео, дизайн реклами, листівки чи календарика набуває рис дивоглядності, перетворюючись зі звичайного предмета на носія яскравих візуальних вражень. Зазначене явище збагачує виражальні засоби та змістовність дизайну друкованої продукції.

Огляд літератури показав, що в сучасному науковому просторі до питання теорії і практики дизайну видавничої продукції зверталася низка фахівців: А. Бойчук, Т. Божко, С. Іванов, Г. Кнабе, В. Сава, В. Шевченко, О. Яремчук та ін. Однак розгляду проблем в аспекті відстеження прийомів використання стереозображення в формуванні дизайну поліграфічної продукції не відбулося. Відсутність структурованого матеріалу про сутність і роль стереозображення як виражального засобу графічного дизайну, захоплюючого твору мистецтва доводить актуальність дослідження.

Джерельну базу дослідження склали історико-архівні та візуальні матеріали, частина яких є оригінальними артефактами стереоскопічних листівок, розроблених і виготовлених в КФ ВНДІ поліграфії або за його технологією. На стереолистівках, виготовлених у 80-х роках XX ст., вказано їх авторів: стереофотографи Б. Бабяк, Б. Генералов, В. Остапко; художники С. Рябцев, М. Бессонов, В. Титаренко, І. Лівшина.

Серед досліджень, присвячених можливостям стереозображення, яке еволюціонує від рекламного трюку до справжнього виду мистецтва, проблема розширення художньо-технічної бази дизайнера за допомогою технологій стереоскопії не розглядалася.

Використання стереофотографій у графічному дизайні лентикулярних постерів до кінофільмів (Гаррі Поттер, Зоряні війни, Людина-павук [16]), та в дизайні книг зі стереоілюстраціями («Луна 3-D» [1]), в графічному дизайні набуло широкого розвитку, тому систематизоване наукове вивчення особливостей основних етапів розвитку стереоскопії в графічному дизайні як самодостатнього явища в образотворчому мистецтві на сьогодні актуальне.

Проблема має системний характер, для її розв'язання необхідні дослідження у таких напрямах: 1) проблема відображення тривимірного простору на двовимірній площині [3; 8]. Наявні дослідження не пов'язані з дизайном прикладної друкованої графіки малих форм і розглядаються в контексті теорії передачі перспективи в живописі; 2) розкриття внеску українських науковців та митців у розвиток мистецтва стереолистівки [2; 6; 7]. Наявні дослідження носять технологічний характер і не пов'язані з іншими аспектами проблеми дизайну прикладної друкованої графіки малих форм; 3) творчість художників та стереофотографів, авторів перших радянських листівок, не досліджувалася.

Мета дослідження полягає у висвітленні еволюції способів створення стереозображення на площині та впливу стереоефектів у дизайні прикладної друкованої графіки малих форм, зокрема художніх листівок періоду 1970-1990-х років на теренах СРСР, в їх своєрідності та унікальності.

Перед художниками стоїть парадоксальна задача – передати на двовимірній площині (аркуші паперу, полотні, дошці) тривимірний об'ємний простір.

Митці весь час шукали такі способи отримання зображення, щоб картини, фотографії. рисунки при їх розгляданні здавались об'ємними. В різні епохи це завдання вирішувалося художниками по-різному. Розмаїття методів передачі простору і об'ємних тіл приводило до появи різних типів зображення: досить зіставити помпейські розписи середньовічного живопису, картини майстрів Відродження і ландшафту Сезанна [8, 239].

Способи зображення світу з плином часу ставали все більш довершеними. Про це свідчать картини Леонардо да Вінчі, Мазаччо, Мікеланджело, Рафаеля, Рембрандта, Шевченка, Сальвадора Далі та ін. художників. На початку XIX ст. вони значно розширилися. Спочатку був винайдений стереоскоп, а за ним для

перегляду стереозображення – окуляри і лінзовий растр. Ці винаходи засновані на особливостях бінокулярного зору людини, які полягають в тому, що обидва ока бачать предмет одночасно, але роздільно і з різних позицій. Із цих двох поглядів – лівого і правого – в нашій свідомості виникає об'ємність предметів.

Звичайна фотографія відображає предмети і явища природи у двох вимірах. Для зображення предметів у всіх трьох вимірах слугує стереоскопічна фотографія (стереофотографія).

Термін «стереозображення» складається з двох грецьких слів; «стерео» – об'єм, тілесність і «скопео» – бачу, спостерігаю. Цим подвійним словом, а здебільшого для стислості часткою „стерео" прийнято позначати метод одержання зображень, що створюють враження об'ємності предмета та його просторового розміщення [9, 636], тобто в об'ємно-просторовому вигляді. Це ж слово в якості приставки говорить про відповідне призначення предмета: стереоскоп, стереофотоапарат, стереоокуляри і под.

Стереоскопічна фотографія з'явилася майже одночасно зі звичайною фотографією, але широко почала застосовуватися дизайнерами в якості нового художнього засобу пізніше – внаслідок складності виготовлення. Особливе місце фотомистецтва в художній культурі визначається тим, що воно стало першим в історії «технічним» мистецтвом, яке могло виникнути лише на базі певних досягнень у науці (фізиці, хімії, оптиці) і техніці [10, 373].

Для отримання стереофотографії об'єкт фотографують за допомогою спеціального фотоапарата, в якому є два об'єктива і більше. Дві фотографії не дають стереоефекту, якщо їх розглядати як звичайні знімки. Для розгляду стереофотографій використовується стереоскоп – прилад, в основі якого лежить отримання штучного зорового враження про об'ємність і просторовість явищ об'єктивної дійсності. «Об'єднання кольору і об'єму в стереофотографії породжує такий арсенал виражальних засобів, якого не має у своєму розпорядженні жодне з відомих образотворчих мистецтв» [5, 4]. «Тільки стереофотографія здатна відтворювати об'єктивну дійсність у всіх трьох вимірах. Тому вона має таке величезне значення для науки, техніки і мистецтва» [5, 5]. Наприклад, якщо одразу після дощу була сфотографована роза, то на стереофотографії можна бачити, що пелюстки рози яскраво рожевого кольору, чітко видно їх форму, товщину і ніжну шовковисту поверхню, на якій завмерли краплинки дощу з їх діамантовим блиском – все об'ємне зображення, що виринає з площини фотографії. Дивовижне враження залишається від виразного відчуття того, що деякі листочки абсолютно мокрі, а інші вже встигли підсохнути. Звідси випливає, що в кольоровій стереофотографії відкривається, крім інших видимих прикмет, не тільки відчуття матеріальності предмета, а й стан матерії у момент зйомки. Такі широкі можливості стереофотографії відкривають для її застосування неосяжні горизонти в образотворчому мистецтві та графічному дизайні.

Починаючи з 1853 р., стереофотографи почали використовувати фотоапарати з подвійними об'єктивами, що полегшило процес створення стереопар. У 1854 р. Лондонська стереоскопічна компанія почала виробництво стереографій, відомих як бінокулярні фотографії [15]. На цю компанію працювали професіональні фотографи Близького Сходу і Північної Америки. Вільям Інгленд, один з ключових фотографів, створив стереофотокраєвиди Ірландії (1858), Північної Америки (1859) та Парижа (1861). Як зазначає Герншейм (Gernsheim), серія Інгленда «Америка у стереоскопі» привернула багато уваги до його фотографій, оскільки це був перший набір стереографічних краєвидів з пейзажами і архітектурою, доступний для глядачів з Європи [13]. У 1856 р. каталог Лондонської стереоскопічної компанії проілюстрував усю різноманітність, доступну для стереографії у середині 1850-х: пейзажі Уельсу, Шотландії, островів Вайт і Джерсі, архітектура Помпеї, Неаполя, Італії, Франції, Швейцарії та Британських островів. Близько 250 видів Кришталевого палацу в Сіденхемі також були у списку. Крім краєвидів, доступними були велика кількість жанрових фотографій, наприклад, «Повернення з полювання», театральні сюжети: «Вбивство Авеля», «Чарівні сцени із зимової казки» та сцени з життя різних соціальних класів «Miscellaneous Subjects of the 'Wilkie' character».

З початком Громадянської війни в США війна стала основним об'єктом для фотографій та стереографій. Це була перша війна, події якої фотографували від початку і до кінця [13]. На відміну від мальованих вручну ілюстрацій, стереографії можна було створювати майже миттєво. З цієї причини, а також через ілюзію глибини вважалося, що вони пропонують більш реалістичні, не сентиментальні і правдиві візуальні описи війни порівняно з суто графічним відтворенням [14]. Після завершення війни головним об'єктом американської стереографії стала Центральна Тихоокеанська залізниця між Омахою і Сан-Франциско.

До методів безокулярної стереоскопії відноситься лінзово-растрова стереофотографія. Це сукупність методів і засобів одержання об'ємних (стереоскопічних) зображень, заснованих на використанні лінзово-растрових фотоматеріалів, які дозволяють спостерігати об'ємні зображення за методом, що називається автостереоскопічним – тобто без індивідуальних допоміжних пристроїв (стереоскопів, спеціальних окулярів і т. п.)

У 1976-1977 рр. науковці КФ ВНДІ поліграфії розробили технологію виготовлення стерео-варіо автостереоскопічних зображень [11,10]. З метою демонстрації можливостей методу радянськими вченими Ю. А. Дудніковим, Б. К. Рожковим, Е. Н. Антоновим у 1978 році чи не вперше в СРСР була отримана серія кольорових інтегральних портретних фотографій [4, 55-56]. При розгляданні цих стереопортретів було помічено, що враження від відчуття об'єму великої глибини різкості і правильної кольоропередачі підсилюється ефектною грою відблисків на очах і зворотнім розгортанням зображення у всіх напрямах, що надає портретам живість, яка не досяжна звичайним методам фотографії. Інтегральні фотографії форматом 120х140 мм, отримані описаним способом, демонструвалися в Ленінградському музеї Жовтневої революції в 80-х роках XX ст.

Стереозображення зі своєю унікальною можливістю занурювати глядача в простір зображуваного створюють особливе сприйняття художнього твору, що набуло поширення в різних дизайн-проектах, зокрема в дизайні прикладної друкованої графіки малих форм.

У 60-70-х роках ХХ ст. науковці КФ ВНДІ поліграфії сміливо і по-новому взялися розв'язувати проблему художнього оформлення листівки із застосуванням стереоскопії. Стереоскопія – метод одержання зображень, що створюють враження об'ємності предметів та їх просторового розміщення [10]. Розробки співробітників КФ ВНДІ поліграфії розширили межі мистецтва друкованої листівки 80-х років, внесли новітні засоби і технології до скарбниці давніх традицій створення листівок – розробили технологію виготовлення стереолистівок. Науковцями було запропоновано нові технології та вперше застосовано у мистецтві листівки анімовані зображення з відомих мультфільмів, що вплинуло на подальший розвиток цього мистецтва в Україні та зберігає актуальність і до сьогодення.

В КФ ВНДІ поліграфії у 1967-1973 рр. була розроблена і впроваджена на низці підприємств технологія виготовлення стереолистівок із твердим лінзовим растром [7; 11]. Проте використання подібних растрів знижувало експлуатаційні характеристики стереолистівок. Тому в наступні роки розроблялися матеріали, технологія та обладнання для виготовлення еластичних стереолистівок з гнучким лінзовим растром. Покращення вдалося досягти за рахунок зменшення товщини і твердості лінзових растрів.

Розроблені технології та обладнання для виготовлення стереолистівок були впроваджені на декількох підприємствах СРСР. На Калінінському поліграфічному комбінаті безперервний технічний прогрес поліграфічної технології призвів до створення прикладної друкованої графіки малих форм з об'ємним зображенням.

Створюване за допомогою особливої технології зйомки і друку об'ємне зображення постає невідомим раніше джерелом задоволення естетичних потреб [2, 10]. Це стало причиною високого і стабільного попиту на стереопродукцію: поштові листівки, кишенькові календарики, різні сувенірні і рекламні вироби, а також елементи оформлення книг, зошитів та блокнотів. Попит на стереопродукцію в 80-х рр. був настільки великим, що наклади розкуповували миттєво. За випуск прикладної друкованої графіки малих форм взялося декілька організацій. Однією з найактивніших стало Бюро пропаганди радянського кіномистецтва (скорочено БПРК) – орган Союзу кіномистецтва СРСР. БПРК організувало в декількох містах невеликі, але ефективні виробництва. Стереопродукцію почали випускати мільйонними накладами. БПРК використовувало стереопродукцію як простий спосіб популяризації власного кіномистецтва. Вслід за БПРК випуском стереопродукції зайнялись і інші підприємства: Цех сувенірів українського відділення Бюро пропаганди радянського кіно, Московські заводи, сувенірні фабрики в Єревані, П'ятигорську, Краснодарі, Мінеральних водах.

У 1982 р. БПРК створило спеціалізоване виробництво на базі Єреванського об'єднання «Екран» (Вірменія), що дозволило збільшити річний випуск еластичних стереолистівок до двох мільйонів екземплярів [7]. Як альтернатива БПРК була створена кооперація в парі «видавництво «Планета» – Калінінський поліграфкомбінат». Засноване в 1969 р. у Москві видавництво «Планета» випускало фотоальбоми, фотокниги, фотолистівки та ін. фотографічні видання, а також художню літературу радянських і закордонних авторів [12, 493]. Здебільшого видавництво виступало у ролі редактора-контролера. На стереолистівках, що вийшли друком у «Планеті», за той час були атрибутовані роботи таких художників, як: В. Толкачов («С новим годом», 1976 р.), Л. Мільчин («Конек-горбунек»), Л. Соколова, В. Ємільянов, Г. Мілько («Поздравляю!» , 1990 р.), М. Львовський («Поздравляю!», 1989 р.), І. Костріна («Частушки», 1979 р.), а також роботи стереофотографів: Е. Сазонова, В. Ємільянов, В. Власенко, Б. Генералов. Над випуском листівок Єреванського об'єднання «Екран» працювали такі художники: А. Нікольська («Пустомеля», 1983 р.), О. Гвоздєва («Веселый художник», 1987 р.), Н. Виноградова («До свиданья, Барранкилья», 1987 р.), К. Загорський («Корабль “Беда”», 1982 р.), А. Клопотовський («Королевство кривых зекал», 1988 р.), В. Кострін («Рози», «Цветы», 1987, 1988 р.), А. Шер («С новим годом!», 1988 р.), а із стереофотографів – Б. Генералов.

У 1986 р. спектр стереопродукції розширився до сувенірних картин, рекламних виробів і дитячих книг зі стереоілюстраціями. Також в цей час великий інтерес викликало використання стереоілюстрацій в підручниках, наочних посібниках, настільних дитячих іграх, іграшках та саморобках.

Вся стереопродукція була випущена дослідно-експериментальним виробництвом КФ ВНДІ поліграфії до 1991 р. Випуск стереопродукції у незалежній Україні оновився знову вже на початку 2000-х рр. приватними компаніями, провідною з яких на сьогоднішній день є «Інфініті».

Аналіз арсеналу зображувальних засобів створення дизайну стереолистівок показав, що стереофотохудожники використовували як художні прийоми для досягнення художньої образності, так і низку фотографічних специфічних засобів вираження. Наприклад, використання виразних ракурсів крупних планів, глибинних багатопланових композицій. Стереохудожники працювали з урахуванням законів перспективи та в постійному пошуку нових просторових образних побудов, інтерпретації натури за допомогою створення штучної постановки в студії – макетування.

Наукова новизна статті полягає в розширенні уявлення про генезис та еволюцію стереозображення і його вплив на дизайн прикладної друкованої графіки малих форм.. Введено до наукового обігу імена художників та стереофотографів, які були залучені до створення дизайну стереолистівок і сувенірів з 1970 до 1991 рр. Зокрема в КФ ВНДІ поліграфії: С. Рябцев, М. Бессонов, В. Титаренко, І. Лівшина. В видавництві «Планета»: В. Толкачов, Л. Мільчин, Л. Соколова, В. Ємільянов, Г. Мілько, М. Львовський, В. Кострін, Е. Сазонова, В. Ємільянов, В. Власенко, Б. Генералов. В Єреванському об'єднанні «Екран»: художники А. Нікольська, О. Гвоздєва, Н. Виноградова, К. Загорський, А. Клопотовський, В. Кострін, А. Шер, стереофотограф Б. Генералов.

Висновки. Стереолистівка як один із видів прикладної друкованої графіки малих форм є ланкою закономірного процесу розвитку стереомистецтва, твори якого створюються за допомогою технічних та образотворчих засобів стереоскопії. Цей вид мистецтва вже в середині XIX ст. завоював свою нішу в системі просторових мистецтв, проте так і не зумів утвердитись як високе мистецтво.

Перспективи подальших розвідок в даному напрямку Оскільки у межах однієї статті неможливо охопити всі аспекти дослідження генезису та еволюції стереомистецтва, то під час дослідження було розглянуто лише деякі з них. На черзі є визначення місця і ролі стереозображення у графічному дизайні, виявлення тенденцій його впливу на розвиток дизайну видавничої продукції.

Література

1. Бэлл Дж. Луна 3-Д / Дж. Бэлл ; пер. с англ. Ю. Сырбу. – М. : Эксмо, 2010. – 160 с.
2. Воробьев Ю. Тенденции и перспективы производства стереопродукции / Ю. Воробьев, В.Власенко // Полиграфия. – 1981. – №10.
3. Денисюк Ю. Н. К вопросу о фотографии, воспроизводящей полную иллюзию действительности изображенного объекта / Ю. Н. Денисюк // ЖНИПФИК. – 1966. – Т. 11.
4. Дудников Ю. А. Получение портрета человека методом интегральной фотографии / Ю. А. Дудников, Б. К. Рыжков, Е. Н. Антонова // «ОМП».— 1980. – №09.
5. Иванов С. П. О цветной стереоскопической фотографии / С. П. Иванов. – М.: Правда, 1951. – 24 с.
6. Карпенко Э. Изготовление эластичных стереооткрыток / Э. Карпенко, В. Нарышкин, Е. Курьев // Полиграфия. – 1979. —№4.
7. Карпенко Э. Еще раз о производстве стереопродукции / Э. Карпенко, В. Нарышкин, В. М.Тремут // Полиграфия – 1982. – №12.
8. Книга: энциклопедия / редкол.: И. Е. Баренбаум, А. А. Говоров и др. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. – 800 с.
9. Петрук А. И. Киевский филиал ВНИИ полиграфии – головная научно-исследовательская организация в области глубокой и специальных видов печати / А. И. Петрук // Тезисы докладов VII Всесоюзной научно-технической конференции по специальным видам печати. – К.: Киевский фил. по спец. видам печати ВНИИ комплекс. проблем полиграфии, 1980. – С. 5-10.
10. Раушенбах Б. В. Геометрия картины и зрительное восприятие / Б. В. Раушенбах. – СПб.: Азбука-классика, 2002. – 320 с.
11. Словник іншомовних слів / за ред. О. С. Мельничука. – К. : Головна ред УРЕ, 1974. – 636 с.
12. Фотокинотехника: энциклопедия / гл. ред. Е. А. Иофис, ред. кол.: Л. Ф. Артюшин и др. – М. : Изд-во «Советская энциклопедия», 1981. – 447 с.
13. Carlebach M. L. The origins of photojournalism in America. / Michael L. Carlebach. – Washington: Smithsonian Institution Press, 1992. – 194 p.
14. Godbey E. Terrible Fascination: Civil War Stereographs of the Dead / E. Godbey // History of Photography. – 2012. – №36 (3). – P. 265-274.
15. Kanemitsu Yoko. Stereoscopy and Pre-Raphaelitism: The Pre-Raphaelites and Ruskin in the new media age / Yoko Kanemitsu // Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies. – 2000. – №6 (1). – P. 106-120.
16. Base 2 Lenticular Designers & Printers. Samples of work by Base 2 Studio / Base 2 Studio. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.lenticular-europe.com/lenticular-europe-samples.html.

References

1. Bell, Jim. (2010). Moon 3-D (Yu. Syrbu, Trans.). Moscow: Eksmo [in Russian].
2. Vorobiev. Yu., & Vlasenko. V. (1981). Tendencies and prospects of production stereoproduction. Polygraphy, 10, 10 [in Russian].
3. Denisyuk, N. (1966). On question of the photography, that reproduces a complete illusion of reality of the depicted object. ZhNIPFIK, 11, 46 [in Russian].
4. Dudnikov, Yu., & Ryzhkov, B. K, & Antonova E. N. (1980) Getting person's portrait by the method of an integrated photography. "OMP", 09, 55 [in Russian].
5. Ivanov, S. P. (1951). About color stereoscopic photography. Moscow: Pravda [in Russian].
6. Karpenko, E., & Naryshkin, V., & Kurev, E., & Ostapko, B. (1979). Production of the elastic stereopostcards. Polygraphy, 4, 10 [in Russian].
7. Karpenko, E., & Naryshkin, V., & Tremut, V. M. (1982). Once more about production of stereoproduction. Polygraphy a, 12, 36 [in Russian].
8. Barenbaum, I. E., Govorov, A. A. et al. (Eds.). (1998). The Book: Encyclopedia. Moscow: Bolshaya rossiyskaya entsiklopediya [in Russian].
9. Petruk, A. I. (1980) Kiev branch of the All-Union Scientific Research Institute of Polygraphy – head scientific research organization in the fields of intaglio printing and special types of printing. Proceedings from VII All-Union Scientific and Technical Conference on special types of printing. (pp. 5-10). Kiev: Kiev branch on special types of printing of the All-Union Scientific Research Institute of complex problems of polygraphy [in Russian].
10. Rauschenbach, B. V. (2002). Geometry paintings and visual perception. Saint-Petersburg: Azbuka-klassika [in Russian].
11. Melnychuk, O. (Eds.). (1974). The dictionary of foreign words. Kyiv: Holovna redaktsiya URE [in Ukrainian].
12. Iofis, E. A. (Ch. ed.), & Artiushin, L. F. (Eds.). (1981). Photo-cinema-technology: entsiklopediya. Moscow: Publ. "Sovetskaya entsiklopediya" [in Russian].
13. Carlebach, M. L. (1992). The origins of photojournalism in America. Washington, DC: Smithsonian Institution Press.
14. Godbey, E. (2012). Terrible Fascination: Civil War Stereographs of the Dead. History of Photography, 36(3), 265-274.
15. Kanemitsu, Yoko. (2000). Stereoscopy and Pre-Raphaelitism: The Pre-Raphaelites and Ruskin inn the new media age. Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies 6 (1), 106–120.
16. Base 2 Studio. (n.d.). Base 2 Lenticular Designers & Printers: Samples of work by Base 2 Studio: [Online resource] Retrieved from http://www.lenticular-europe.com/lenticular-europe-samples.html [Accessed: 1 July, 2016].

Стаття надійшла до редакції 12.11.2016 р.

Відгуки. Рецензії. Повідомлення

УДК 786.8 (477)

Марченко Валерій Віталійович
композитор, член Національної спілки
театральних діячів України
melodia@ukr.net

ПИШАЮСЯ, ЩО Я З РОДИНИ НАКККіМ…

На перехресті двох центральних магістралей міста Києва, у Національному академічному театрі опери та балету, відбулася надзвичайна мистецька подія, яка привернула увагу киян та гостей столиці – звітний концерт Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Привітати Академію прийшли перший Президент України Л. М. Кравчук та Міністр культури України Є. М. Нищук, який зачитав вітального листа від дружини Президента України Марини Порошенко – випускниці НАКККіМ.

Почуття патріотизму і духовності, радості й жертовності сповнювали глядачів упродовж усього дійства. Феєрія жанрів, стилів, різноманітних мистецьких течій – ось що насамперед привертало увагу. Сучасна музика, хореографія, циркове мистецтво, сусідуючи з народним танцем, піснею, художнім словом, створювали атмосферу незабутнього свята. Українське слово та мелодика лейтмотивом звучали у симбіозі народних танців, пісень, авторських творів з європейськими та американськими популярними ритмами та мелодіями.

Співпраця поколінь теж не залишила байдужим нікого. Юність і зрілість, молодість і досвід – складові успіху будь-якої справи – на звітному концерті Академії вони розкрилися повною мірою:

Національний заслужений академічний ансамбль танцю ім. П. П. Вірського (керівник – Герой України, народний артист України, завідувач кафедри хореографії НАКККіМ, професор Мирослав Вантух);

випускник кафедри сценічного та аудіовізуального мистецтва НАКККіМ, переможець шоу «Україна має талант» та Міжнародного конкурсу сценічної магії «Магічний кристал», володар Гран-Прі клубу фокусників Віталій Лузкар;

старший викладач кафедри естрадного виконавства НАКККіМ, популярний співак, фотохудожник, актор Вадим Яцун;

чемпіони світу з ірландських танців 2012-2013 рр. в м. Дюссельдорф: керівник – випускник НАКККіМ, актор, каскадер, режисер, суддя міжнародного класу з ірландського танцю за версією WiDA Віктор Бідний та степ-шоу-балет «Narnia»;

випускниця НАКККіМ, співачка, учасниця першого сезону шоу «Голос Країни» Наталя Гордієнко;

випускниця НАКККіМ, телеведуча, авторка і виконавиця пісень у стилі поп-рок Альона Вінницька;

квартет у складі: випускниці НАКККіМ Таїсії Овсяннікової-Новачук, доцента НАКККіМ Наталії Овсяннікової, випускника НАКККіМ В'ячеслава Новачука та Еланії Новачук;

секстет студентів кафедри естрадного виконавства НАКККіМ у складі Дар'ї Змеул, Андрія Ковтуна, Владислава Ківерського, Аліни Варми, Альони Литвин і Дар'ї Скороходової (керівники – доцент кафедри естрадного виконавства НАКККіМ, кандидат мистецтвознавства Вероніка Левко та старший викладач Світлана Заря);

доцент кафедри естрадного виконавства НАКККіМ, заслужена артистка України Олена Лукашова;

студентка кафедри естрадного виконавства НАКККіМ Лілія Стаматакі;

випускник НАКККіМ, лауреат міжнародних і всеукраїнських конкурсів, володар Гран-прі Європейського вокального конкурсу в м. Відень Ярослав Кваша;

старший викладач кафедри сценічного та аудіовізуального мистецтва НАКККіМ Олександр Завальський;

ансамбль сучасного танцю «Леліо» (керівник – доцент кафедри хореографії НАКККіМ, лауреат міжнародних і всеукраїнських конкурсів Лілія Климчук);

студентка НАКККіМ, учасниця шоу «Х-фактор» Владислава Чайка;

ансамбль бального танцю «Грація» (керівник – доцент кафедри хореографії НАКККіМ, кандидат мистецтвознавства Марина Богданова);

випускниця НАКККіМ, заслужена артистка України Катерина Пушкіна разом з хором Національної Гвардії України;

© Марченко В., 2016

випускники НАКККіМ «Ліга каскадерів» (директор – доцент кафедри сценічного та аудіовізуального мистецтва НАКККіМ Назар Майборода);

До підготовки та організації концерту долучилася низка митців-професіоналів Академії:

головний режисер-постановник, сценарист та автор ідеї концерту – доцент кафедри сценічного та аудіовізуального мистецтва, кандидат мистецтвознавства Олександр Жуковін;

головний балетмейстер – завідувач кафедри хореографії, Герой України, професор, народний артист України, академік Мирослав Вантух;

головний хормейстер – професор кафедри естрадного виконавства, Лауреат Національної премії ім. Т. Г. Шевченка, член Національної спілки композиторів України Віктор Степурко;

керівник літературно-художньої частини, сценарист – завідувач кафедри сценічного та аудіовізуального мистецтва, народна артистка України Лариса Хоролець та багато інших відомих українських митців.

Усі вони – Митці з великої літери, які несуть культуру в суспільство, з гордістю промовляючи: «Пишаюся, що я з родини НАКККіМ».

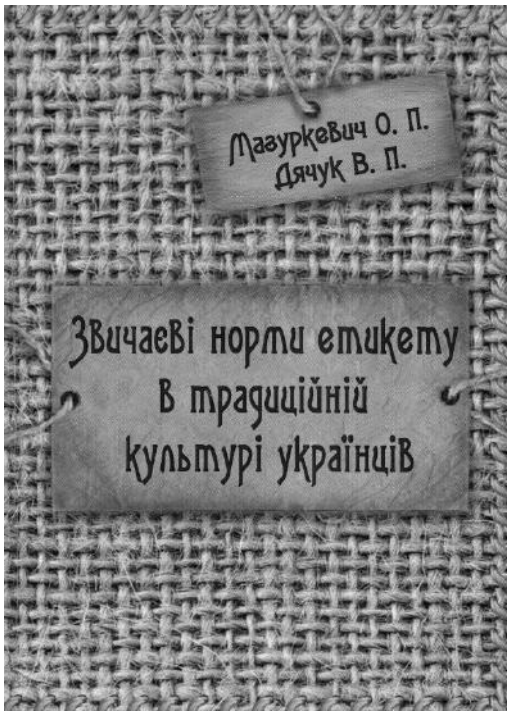
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв – це новий бренд на теренах Незалежної України, який очолює Чернець Василь Гнатович, доктор філософії, професор, заслужений працівник освіти України, член колегії Міністерства культури України, Лауреат Державної премії України в галузі науки і техніки, дійсний член УАН, академік АН Вищої школи України, член Спілки журналістів України.

Академія має багатий науковий та творчий потенціал, професійне поєднання яких і надалі вестиме заклад до нових мистецьких звершень, підтримуючи та розвиваючи багатство української культури.

УДК 392+316.722(477)

Горбань Юрій Іванович
кандидат культурології, доцент кафедри
інформаційної, бібліотечної та архівної справи,
директор наукової бібліотеки Київського
національного університету культури і мистецтв
yuriy-gorban@mail.ru

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА – ЯВИЩЕ САМОБУТНЄ Й УНІКАЛЬНЕ



Рецензія на навчальний посібник Мазуркевич О. П., Дячук В. П. Звичаєві норми етикету в традиційній культурі українців : навч. посіб. – Київ : Видавництво Ліра-К, 2015. – 218 с.

На сучасному етапі становлення України як незалежної держави значно активізувалися вітчизняні наукові дослідження. Перед науковцями постали невідкладні завдання − дослідження проблеми становлення української культури, державності, норм етикету. Актуальність рецензованого навчального посібника «Звичаєві норми етикету в традиційній культурі українців» зумовлена тим, що на сьогоднішній день зацікавленість культурою наших предків зросла в рази. Ми прагнемо довести, що українська нація є самобутньою та незалежною, а наші звичаї та традиції передавалися з покоління у покоління та належали нашим пращурам – українцям. У навчальному посібнику велика увага приділяється історії, національному становленню та ідентичності української нації. Велике зацікавлення викликає культурне життя українців. Проте його становлення неможливе без урегульованих норм етикету. Саме тому автори зосередили увагу на звичаєвих нормах етикету в культурі українців.

Науковці дослідили розуміння традицій національної культури як основи системи цінностей української нації. Людина традиційної культури користувалася готовим, апробованим впродовж століть набором найбільш раціональних стереотипів спілкування. Засвоюючи правила етикету, вона прилучалася до мудрих традицій народного мистецтва спілкування. Оволодіваючи комплексом етикетних знаків, людина засвоювала не тільки мудрість, а й поезію народного життя. Виходячи з цього, актуальним є вивчення звичаєвих норм етикету в традиційній культурі

© Горбань Ю. І., 2016

українців, адже поведінкові стереотипи етикетного спілкування українців відображають естетичний досвід народу, що й дозволяє говорити про красу форм спілкування у традиційній культурі.

У навчальному посібнику акцентується увага на сутнісних характеристиках норм етикету в традиційній культурі українців, адже вони є важливим чинником збереження сакраментальних цінностей, забезпечення міжпоколіннєвих зв'язків, стабільності суспільства й держави.

Навчальний посібник складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків.

У першому розділі «Теоретико-методологічні засади дослідження» простежується історія вивчення норм етикету, розглядаються співвідношення понять етикет – ритуал – звичай – мораль, подано визначення цих термінів. Автори зазначають, що етикет є складним соціокультурним феноменом, а етикетні звичаї – це традиційні норми і правила, що визначають поведінкові стереотипи спілкування. Історична еволюція етикету в Україні мала особливості, зумовлені відсутністю національної держави, що унеможливлювало формування офіційного етикету, який існував у сусідніх державних народів. Етикет української князівсько-шляхетської верстви, донині не досліджений у вітчизняній культурології, вірогідно, мав характерні риси, які були частково втрачені, частково «перетекли» в козацько- лицарське середовище, а звідти – у традиційно-побутову культуру селянства.

Другий розділ «Історико-культурні умови формування звичаєвих норм етикету в традиційній культурі українців» показує, що культуру спілкування, специфіку етикетних норм і правил українства другої половини XIX – початку XX століття значною мірою визначав принцип корпоративності – належності людини до певного класу, стану, верстви, громади. Відзначається, що основою етикету українців є ввічливість, чемність, доброзичливість.

Розділ третій «Особливості звичаєвих норм етикету в традиційній культурі XIX – початку XX ст.» зосереджує увагу на тому, що традиційне розуміння феномена почесності засновувалось на прадавніх світоглядних уявленнях про сакральне і профане. Досліджено, що в культурі гостинності повною мірою розкривається мистецький талант, естетизм і поетична вдача українського народу. А характерною ознакою українського етикету гостинності є надзвичайне розмаїття і поетичність побажань. Особливістю ж українського етикетного мовлення є вживання різноманітних вибачливих, пом'якшувальних виразів.

У навчальному посібнику подана широка джерельна база. Наголошено, що норми етикету були сформовані залежно від функцій та статутів громад, статевих відмінностей, ритуальних особливостей, вікових традицій.

Навчальний посібник насичений прислів'ями, приказками, піснями, поезіями, і це дає можливість не лише теоретично, а й практично долучитися до вивчення норм українського етикету. Приділено увагу одній із проблем, що постає при вивченні етнічних традицій етикету, а саме проблемі семантики символічної мови.

Подані матеріали вказують на те, що людина традиційної культури користувалася готовим, усталеним впродовж століть набором найбільш раціональних стереотипів спілкування. Засвоюючи правила етикету, вона прилучалася до мудрих традицій народного мистецтва спілкування. Володіючи комплексом етикетних знаків, людина засвоювала не тільки мудрість, а й поезію народного життя.

У загальних висновках констатовано, що у сучасній гуманітаристиці відсутні системні дослідження звичаєвих норм етикету; з'ясовано, що звичаєві норми етикету відбивають національний характер, ментальність українців, а звичаєві норми етикету українців формувалися на основі ритуалу, позбавленого жорстокості й догматизму.

Навчальний посібник має високий науковий рівень, вирізняється новизною в розкриті складних тем, безперечно, заслуговує високої оцінки і займе достойне місце серед досліджень у галузі культурології. Очевидно, що цей навчальний посібник – дуже своєчасна наукова робота, яка спирається на глибокі теоретичні аспекти, конкретно-соціологічний аналіз та узагальнення вітчизняних й зарубіжних досліджень з історії етикету. Написаний доступною мовою, він знайде свого читача не лише в особі фахівця-культуролога, а й стане у пригоді всім, хто цікавиться культурою нашого народу, країни.

ЗМІСТ

Культурологія

Бялек Е. Д. Psychosynthesis as a way to planetary consciousness [Психосинтез як спосіб планетарної свідомості] 3

Білецька О. О. Culture and communication [Культура і комунікація] 7

Божко Л. Д. Віртуальна культура в епоху постмодерну: туристські практики 11

Вєдєнєєв Д. В., Печиборщ В. Ю. "German world" or the original culture: swiss-german cultural relations in 1930-1940 [«Німецький світ», або самобутня культура: швейцарсько-німецькі культурні зв'язки у 30–40-х роках XX століття] 16

Владиковська Л. М., Сьюзан де Франс Intercultural dialogue and Belarus: crisis or chance? [Міжкультурний діалог і Білорусь: криза або шанс?] 20

Денисюк Ж. З. Post folklore as a phenomenon of modern communication practices [Постфольклор як феномен сучасних комунікативних практик повсякденності] 24

Динікова Л. Ш. The Formation of the Crimean Tatar Periodicals [Становлення кримськотатарського періодичного друку] 28

Дояр Л. В. Cultural content of humanitarian education in Ukraine: the problem of the source base [Культурологічний контент гуманітарної освіти в Україні: проблема першоджерельної бази] 31

Савченко А. А. Sociocultural space: looking into the future [Соціокультурний простір: погляд у майбутнє] 34

Стояцька Г. М. Public protest as a symbolic act: philosophical and cultural analysis [Громадянський протест як символічне дійство: філософсько-культурологічний аналіз] 38

Татіївська І. П. Україна – США: питання повернення та реституції культурних цінностей 42

Балабушка В. А. Культ святих у традиціях храмового будівництва середньовічного Чернігова 47

Слободянюк М. В. Національно-патріотичні мотиви у символіці Сухопутних військ Збройних Сил України 52

Мистецтвознавство

Бермес І. Л. Рефлексії про сутність поняття «хор» у просторі культури 57

Єсипенко Р. М. Втілення національного характеру в творах національної драматургії на українській сцені: 60-80-ті роки XX століття (Частина II) 62

Шульгіна В. Д., Антонова К. А. Дні і роки життя М. В. Лисенка, зібрані в одне видання 66

Донченко Н. П. Роль етюдної форми у професійній підготовці фахівця сценічного мистецтва та у творчості артиста естради 70

Герц І. І. Мистецтво Марти Грем у контексті становлення сучасного європейського танцю 75

Зайченко О. Г. Особливості становлення співробітництва художника з галеристом в умовах формування вітчизняного арт-ринку 79

Каблова Т. Б. Артур Шопенгауер про паралелі етосу музики та «волі до життя» у всесвіті 86

Кравченко А. І. Феномен міжжанрової діалогічності в камерно-інструментальній творчості українських композиторів: кінець XX – початок XXI століття 90

Нечитайло В. С. National ethnic fundamentals of the Ukrainian traditional choreographic art [Національно-етнічна основа традиційного хореографічного мистецтва України] 94

П'ятницька-Позднякова І. С. Семіотичне розуміння категорії «знак» у контексті ранньосередньовічного дискурсу 98

Рябцева І. М. Композитор М. Г. Іванов як уособлення трагічної місії митців першої хвилі Розстріляного Відродження України 106

Хананаєв С. В., Хананаєва Г. В. Побудова авторської семантичної канви у структурній моделі хорового твору (на прикладі хорової творчості В. Мартинюк) 111

Цугорка О. П. Сакральне мистецтво живопису: вітчизняна наукова рефлексія 115

Чупріна Н. В. Фактори становлення масової моди як відображення уподобань широких верств суспільства споживання в індустрії моди 119

Ян І. М. Український аматорський театр Наддніпрянщини: кінець XIX – початок XX ст. 124

Степанюк І. В. Volyn folk dancing art and its genre-stylistic features [Народне танцювальне мистецтво Волині та його жанрово-стилістичні особливості] 129

Березуцька М. С. Наступність у підготовці ансамблевого бандуриста 133

Назаркевич Є. П. Стереозображення у дизайні прикладної друкованої графіки малих форм на теренах СРСР: 70-90-і роки XX століття 137

Відгуки. Рецензії. Повідомлення

Марченко В. В. Пишаюся, що я з родини НАКККіМ… 142

Горбань Ю. І. Українська культура – явище самобутнє й унікальне 143

СОДЕРЖАНИЕ

Культурология

Бялек Е. Д. Психосинтез как способ планетарного сознания 3

Белецкая О. А. Культура и коммуникация 7

Божко Л. Д. Виртуальная культура в эпоху постмодерна: туристские практики 11

Веденеев Д. В., Печиборщ В. Ю. «Немецкий мир», или самобытная культура: швейцарско-немецкие культурные связи в 30-40-х годах XX века 16

Владыковская Л. Н., Сьюзан де Франс Межкультурный диалог и Беларусь: кризис или шанс? 20

Денисюк Ж. З. Постфольклор как феномен современных коммуникативных практик повседневности 24

Дыникова Л. Ш. Формирование крымскотатарских периодических изданий 28

Дояр Л. В. Культурологический контент гуманитарного образования в Украине: проблема источниковой базы 31

Савченко А. А. Социокультурное пространство: взгляд в будущее 34

Стояцкая А. М. Гражданский протест как символическое действие: философско-культурологический анализ 38

Татиивская И. П. Украина – США: вопросы возвращения и реституции культурных ценностей 42

Балабушка В. А. Культ святых в традициях храмового строительства средневекового Чернигова 47

Слободянюк М. В. Национально-патриотические мотивы в символике Сухопутных войск Вооруженных Сил Украины 52

Искусствоведение

Бермес И. Л. Рефлексии о сущности понятия «хор» в пространстве культуры 57

Есипенко Р. Н. Воплощение национального характера в произведениях инонациональной драматургии на украинской сцене 60-80-х годов XX столетия (Часть II) 62

Шульгина В. Д., Антонова К. А. Дни и годы жизни Н. В. Лысенко, собранные в одно издание 66

Донченко Н. П. Роль этюдной формы в профессиональной подготовке специалиста сценического искусства и в творчестве артиста эстрады 70

Герц И. И. Искусство Марты Грэм в контексте становления современного европейского танца 75

Зайченко Е. Г. Особенности становления сотрудничества художника с галеристом в условиях формирования отечественного арт-рынка 79

Каблова Т. Б. Артур Шопенгауэр о параллелях этоса музыки и «воли к жизни» во вселенной 86

Кравченко А. М. Феномен междужанровой диалогичности в камерно-инструментальной музыке украинских композиторов: конец XX – начало XXI века 90

Нечитайло В. С. Национально-этническая основа традиционного хореографического искусства Украины 94

Пятницкая-Позднякова И. С. Семиотическое понимание категории «знак» в контексте раннесредневекового дискурса 98

Рябцева И. М. Композитор М. Г. Иванов как олицетворение трагической миссии представителей первой волны Расстрелянного Возрождения Украины 106

Хананаев С. В.,
Хананаева А. В. Построение авторской семантической канвы в структурной модели хорового произведения (на примере хорового творчества В. Мартынюк) 111

Цугорка А. П. Сакральное искусство живописи: отечественная научная рефлексия 115

Чуприна Н. В. Факторы становления массовой моды как отражения предпочтений широких слоев потребительского общества в индустрии моды 119

Ян И. Н. Украинский аматорский театр Надднепрянщины: конец XIX – начало XX в. 124

Степанюк И. В. Народное танцевальное искусство Волыни и его жанрово-стилистические особенности 129

Березуцкая М. С. Преемственность в подготовке ансамблевого бандуриста 133

Назаркевич Е. П. Стереоизображение в дизайне прикладной печатной графики малых форм на территории СССР : 70-90-е годы XX века 137

Отзывы. Рецензии. Сообщения

Марченко В. В. Горжусь, что я из семьи НАРКИиИ… 142

Горбань Ю. И. Украинская культура – явление самобытное и уникальное 143

CONTENTS

Culturology

Bialek E. D. Psychosynthesis as a way to planetary consciousness 3

Bilets'ka O. Culture and communication 7

Bozhko L. Virtual culture in the postmodern era: tourism practices 11

Vedenieiev D., Pechyborshch V. "German world" or the original culture: Swiss-German cultural relations in 1930-1940 16

Uladykouskaja L., Susan D. Intercultural dialogue and Belarus: crisis or chance? 20

Denysyuk Zh. Post folklore as a phenomenon of modern communication practices 24

Dynikova L. The Formation of the Crimean Tatar Periodicals 28

Doyar L. Cultural content of humanitarian education in Ukraine: the problem of the source base 31

Savchenko A. Sociocultural space: looking into the future 34

Stoyatska G. Public protest as a symbolic act: philosophical and cultural analysis 38

Tatiyivska I. Ukraine – the USA: the questions of return and a restitution of cultural values 42

Balabushka V. The cult of saints in the traditions of temple building in Chernihiv of the middle ages 47

Slobodyanyuk M. National and patriotic motifs in the symbols of the Ground Forces of Ukraine 52

Art Criticism

Bermes I. Reflection on the essence of the notion of «choir» in cultural dimension 57

Esipenko R. The embodiment of a national character in the inonational dramaturgy at the Ukrainian stage of the 60-80s of the XX century 62

Shulgina V., Antonova K. Days and years of M.V. Lysenko, collected in one book 66

Donchenko N. Sketchy form and its role in the training of performing arts professionals and creative work of entertainers 70

Herts I. Martha Graham's art in the context of modern European dance 75

Zaichenko O. The Process of Collaboration between the artist and the gallery owner in the conditions of domestic art-market development.....79

Kablova T. Arthur Schopenhauer about the parallels of music ethos and the "volition to live" in the Universe 86

Kravchenko A. The phenomenon of the intergenre dialogicality in chamber music of Ukrainian composers (late XX – early XXI centuries) 90

Nechitaylo V. National ethnic fundamentals of the Ukrainian traditional choreographic art 94

P'yatniskaya-Pozdnyakova I. Semiotic understanding of the "sign" category in the context of early medieval discourse 98

Riabtseva I. Conposer Mykhaylo Ivanov as a representer of tragic fates of the artists of the first wave of Ukrainian executed renaissance 106

Hananaev S.,
Hananaeva H. The structure of author's semantic groundwork in structural model of choral work (through the example of choral creation of V.Martynyuk) 111

Tsugorka A. Sacral art of painting: domestic scientific reflection 115

Chouprina N. Factors of mass fashion development as a reflection of preferences of wide layers of consumer society in fashion industry 119

Yan I. Ukrainian amateur theatre in over-Dnieper Ukraine, Eastern Galicia late XIX – early XX century 124

Stepanyuk I. Volyn folk dancing art and its genre-stylistic features 129

Berezutskaya M. Succession in the training of an ensemble bandurist 133

Nazarkevych Ye. Stereo image in design of printed graphics of small forms in the period of 1970-1990's on the territory of the USSR 137

Reports. Reviews. Messages

Marchenko V.V. I am proud of being from NAKKKiM family 142

Gorban Y.I. Ukrainian culture – phenomenon original and unique 143

ВИМОГИ ДО ПУБЛІКАЦІЙ

Загальні положення

Редакційна колегія фахових видань Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (далі – академії) у своїй роботі керується нормами законодавства України у сфері освіти, наукової діяльності та інтелектуальної власності.

До публікації в журналі приймаються статті проблемного, узагальнюючого, методичного характеру, які являють собою оригінальні наукові дослідження, що **раніше ніде не друкувались.**

Статті приймаються українською, російською або англійською мовами.

Обов'язковими етапами роботи редакційної колегії з опрацювання статей перед публікацією є:

– перевірка на предмет дотримання вимог до редакційного оформлення згідно з державними стандартами України (ДСТУ 3008-95 "Документація. Звіти у сфері науки і техніки. Структура і правила оформлення"; ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 "Бібліографічний запис. Бібліографічний опис. Загальні вимоги та правила складання"; ГОСТ 7.9-95 (ИСО 214-76) "Реферат и аннотация. Общие требования"; ДСТУ 3582-97 "Скорочення слів в українській мові у бібліографічному описі. Загальні вимоги та правила";

– здійснення редколегією внутрішнього та зовнішнього рецензування статей (пп. 2.10, 2.11 Наказу МОН України від 17 жовтня 2012 року № 1111 "Про затвердження Порядку формування Переліку наукових фахових видань України");

– перевірка статей на плагіат (Статті 1, 5 Закону України "Про наукову і науково-технічну діяльність"; Стаття 50 Закону України "Про авторське право і суміжні права"; п. 16 "Порядку присудження наукових ступенів і присвоєння вченого звання старшого наукового співробітника").

Етапи підготовки до друку

Передаючи статтю до редакції, автор гарантує наявність у нього авторських прав на рукопис і дає згоду на публікацію тексту та метаданих статті (включаючи прізвище та ініціали автора, місце його роботи, електронну адресу для кореспонденції) у друкованій та електронній версіях журналу, що передбачає дотримання політики відкритого доступу згідно з умовами ліцензії Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (див. сайт http://nakkkim.edu.ua/nauka/93-vidannya-akademiji) – можливість вільно читати, завантажувати, копіювати та поширювати зміст статті з навчальною та науковою метою із зазначенням авторства.

1. Статті подаються до відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності академії у робочі дні (з понеділка по четвер з 14.00 до 17.30) **за адресою: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, корпус 11, 2-й поверх, кабінет 204, тел. (044) 280-21-93, e-mail: nauka@dakkkim.edu.ua.**

2. Статті магістрантів, аспірантів, здобувачів (осіб, які не мають наукового ступеня) **обов'язково супроводжуються рецензією** із зазначенням наукової новизни та актуальності публікації, підписаною доктором чи кандидатом наук (фахівцем за профілем). Підпис рецензента має бути засвідченим печаткою у кадровому підрозділі.

3. До відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності академії подається паперовий примірник статті та її електронна версія. На кожній сторінці роздруківки автор проставляє свій підпис, а на першій сторінці також зазначає дату подання статті до друку.

4. Стаття, у якій виявлено запозичення з матеріалів інших авторів без посилання на джерело, не повертається на доопрацювання та не публікується, а її автор може подати до редколегії інший матеріал.

У разі повторного виявлення запозичень, редакція залишає за собою право не брати у подальшому до друку матеріали даного автора.

5. **Правила цитування:**

- всі цитати мають закінчуватися посиланнями на джерела;
- посилання на підручники є небажаним;
- посилання на власні публікації допускається лише в разі нагальної потреби;
- вторинне цитування не дозволяється;
- якщо в огляді літератури або далі по тексту йде посилання на прізвище вченого – його публікація має бути в загальному списку літератури після статті.

6. За наявності трьох і більше граматичних помилок на сторінці, текст до публікації не приймається.

7. Редколегія організовує внутрішнє (обов'язкове) та зовнішнє (за необхідності) рецензування статей. Редакція інформує автора про результат розгляду, надсилаючи йому електронною поштою висновок.

Якщо автор не згоден із зауваженнями рецензента, він має обґрунтувати це письмово. Редколегія залишає за собою право відхилити статтю, якщо автор безпідставно залишає без уваги побажання рецензента.

Структура статті

1. **Індекс УДК.**

2. **Відомості про автора українською, російською та англійською мовами**, що містять такі дані (без скорочень та абревіатур): прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання, посада із зазначенням структурного підрозділу та назви установи за основним місцем роботи автора. Наприклад: *Єсипенко Роман Миколайович, доктор історичних наук, професор, професор кафедри суспільних наук Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*.

3. **Контактна інформація**: номер телефону, електронна пошта.

4. **Назва статті** українською, російською та англійською мовами.

5. **Анотації та ключові слова** наводяться трьома мовами (українською, російською, англійською)

а) анотація українською мовою містить "характеристику основної теми, проблеми, мети статті та її результати". Середній обсяг анотації – **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами)**.

б) анотація російською мовою та англійською мовою є перекладом україномовного варіанту, **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами)**.

в) анотація наводиться **одним абзацом**, з вирівнюванням по ширині; анотація надається згідно з вимогами наукометричних баз як **структурований реферат,** і повинна містити такі виділені елементи: **мета роботи**, **методологія**, **наукова новизна**, **висновки.**

"Після кожної анотації наводять ключові слова відповідною мовою. Ключовим словом називається слово або стійке словосполучення із тексту анотації, яке з точки зору інформаційного пошуку несе смислове навантаження. Сукупність ключових слів (загальною кількістю не меншою трьох і не більшою десяти) повинна відбивати поза контекстом основний зміст наукової праці.

Ключові слова подають у називному відмінку, друкують в рядок, через кому" *(Пономаренко Л. А. Як підготувати і захистити дисертацію на здобуття наукового ступеня. Методичні поради. – К., 2010).*

Наприклад:

Антропологічна компонента природи держави

В.В.Хміль, Т.В. Хміль

Мета роботи. Дослідження пов'язане з пошуком нових засобів та методів обґрунтування етичних моральних норм як основи для громадянського втручання в життя держави. Криза певних соціальних теорій та моделей розвитку суспільств не завжди враховує місце та роль держави в соціальних, політичних та духовних перетворень. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні компаративного, історико-логічного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити та піддати аналізу певні моделі стосовно антропологічної компоненти в соціальних відносинах, що надаються певними типами державних утворень з метою знайти динамічний погляд на майбутнє людини, нові виміри її самореалізації. **Наукова новизна** роботи полягає в розширення уявлень про еволюцію свободи людини в різних історичних типах держав. Порівняльний аналіз розвитку держав та місця в них свободи людини надає можливість глибше усвідомити антропологічну детермінанту, яка поступово підпорядковує та бере під свій контроль державні інституції, що необхідні для гуманізації зовнішніх умов буття людини, а також виявити напрямки розбудови держави та простір для самодіяльності людини як "від чого" так і "для чого" необхідна свобода особистості. **Висновки.** Осмислення розвитку парадигмальних систем, що засновані на моральній складовій держави дає нову точку відліку для реформаторської діяльності, в напрямку зближення держави з загальнолюдськими цінностями. Держава, розбудовуючи себе на моральних загальнолюдських принципах просувається до свого самознищення, як силового поля влади.

Ключові слова: парадигма антропологічності, держава, громадянське суспільство, етика, мораль, постлібералізм.

6. **Вимоги до основного тексту:**

– "постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;

– аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття;

– формулювання цілей статті (постановка завдання);

– виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;

– висновки з цього дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку" (Витяг з Постанови Президії ВАК України від 15.01.2003 р. № 7-05/1).

7. Структурні елементи статті необхідно виділити з абзацу напівжирним шрифтом, а саме так: **Актуальність теми дослідження. Мета дослідження. Виклад основного матеріалу. Наукова новизна. Висновки.**

Наведені будь-які статистичні дані мають бути підкріплені посиланням на джерела.

8. **Список використаних джерел** оформлюється згідно з вимогами ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 та ДСТУ 3582-97. Джерела наводяться мовою оригіналу в алфавітному порядку.

В списку має бути не менше 7-8 посилань на джерела, бажана наявність іноземних джерел; рекомендовано посилання на іноземні журнали з високим індексом впливовості або базову монографію в даній галузі.

Прийняті скорочення назв міст публікації: Київ – К., Дніпропетровськ – Д., Харків – Х., Одеса – О., Донецьк – Дн., Москва – М., Санкт-Петербург – СПб., Ленінград – Л., Мінськ – Мн.

9. **References** (література латиницею) наводиться повністю окремим блоком, повторюючи список літератури, наданий національною мовою, незалежно від того, є в ньому іноземні джерела чи немає. Якщо в списку є посилання на іноземні публікації, вони повністю повторюються у списку, наведеному у латиниці.

Список References оформлюється згідно стандарту **APA (American Psychological Association (APA) Style)**. Рекомендовано користуватись системами автоматичної транслітерації:

- для транслітерації українського тексту латиницею слід застосовувати Постанову Кабінету Міністрів України від 27 січня 2010 р. № 55 (http://translit.kh.ua/#passport);
- для транслітерації російського тексту латиницею – систему Держдепартаменту США (http://shub123.ucoz.ru/Sistema_transliterazii.html).

Оформити цитування відповідно до стилю APA можна на сайті онлайнового автоматичного формування посилань:

- Citation Machine (http://www.citationmachine.net/apa/cite-a-book)
- http://www.bibme.org/apa/book-citation/manual

Зразок детального оформлення транслітерованого латиницею списку використаних джерел див. на сайті академії:
http://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/%D0%9E%D1%84%D0%BE%D1%80%D0%BC%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F_References.pdf

Технічне оформлення

1. Обсяг – до 13 сторінок (20000 друкованих знаків з пробілами).
2. Текстовий процесор Microsoft Word.
3. Шрифт Times New Roman (Times New Roman Cyrillic), 14 кегль.
4. Поля: не менше 2 см.
5. Полуторний міжрядковий інтервал.
6. Посилання: [8, 25], де 8 – порядковий номер джерела у списку, 25 – номер сторінки. Посилання на кілька джерел: [8, 25; 4, 67].
7. Лапки: "..."; подвійні лапки для оформлення цитати в цитаті: "«...»".
8. Ілюстрації подаються за крайньою необхідністю.
9. Примітки оформлюються як виноски. Засоби Microsoft Word не використовуються. Знак виноски виконують надрядковою арабською цифрою безпосередньо після того слова, числа, символу, речення, до якого дають пояснення. Примітки розміщуються після основного тексту перед списком використаних джерел.

Приклад: У тексті:

Мета статті – простежити взаємозв'язок між філософською категорією Ніщо[1] та концепцією…

Після основного тексту перед списком використаних джерел:

Примітки:

[1] Написання Ніщо з великої літери використовується у тих випадках, коли мається на увазі відповідна філософська категорія, при акцентуванні її значущості та за бажанням самого автора. У наведених цитатах написання подано з урахуванням авторського правопису.

Наукове видання

В І С Н И К

НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

NATIONAL ACADEMY OF MANAGERIAL STAFF OF CULTURE AND ARTS

H E R A L D

Щоквартальний науковий журнал
Quarterly Journal

4’2016

Редактор	***І. Ю. Вільчинська***
Редагування англомовних статей, анотацій і транслітерації	***Л. В. Андерсон***
Комп'ютерна верстка	***С. І. Супруненко***

Адреса редакції: 01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9, корп. 11, кім. 204; тел.: (044) 280-21-93,
e-mail: nauka@dakkkim.edu.ua

Здано до набору 29.11.2016. Підп. до друку 29.11.2016. Формат 60x84 1/8.
Папір офсетн. № 1. Друк офсетний. Умов. арк. 17,90. Облік.-вид. арк. 21,21. Наклад 100 прим.

Видавництво "Міленіум"
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до державного реєстру видавців, виготівників,
розповсюджувачів видавничої продукції
ДК № 535 від 19.07.2001 р.

м. Київ, вул. Фрунзе, 62–в, оф. 12
Тел./факс (044) 501–52–49
E–mail: info@millennium.net.ua
www.millennium.net.uac